ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE PSIHOLOGIE *"Mihai Ralea"*

GEORGE NEACŞU

PSIHOLOGIA PROCESULUI DE CREAŢIE ARTISTICĂ

BUCUREŞTI
1999

I. Probleme generale

1. Premise psihoestetice

În prima parte a secolului al XX-lea, când psihologia artei încerca să-şi afirme autonomia ei disciplinară sub înrâurirea marilor sinteze de psihologie generală şi de istorie a gândirii psihologice, efortul teoretico-metodologic era centrat cu precădere pe inventarierea calităţilor aptitudinale ale artistului şi pe procesele psihice implicate în mecanismele (psihologice) proprii activităţii creatoare în artă. Au fost obţinute, indiscutabil, observaţii şi ordonări conceptuale din cele mai utile, cel puţin sub raport istoric, concretizate în lucrări de referinţă, cum sunt psihologiile de început ale artei datorate lui Müler-Freienfels (1923-1924) sau, ceva mai târziu, lui H. Delacroix (1927), al căror rol de deschizătoare de drum este bine motivat de N. Pârvu (1977).

Cu privire la procesul de creaţie, atenţia psihologilor a fost reţinută de particularităţile şi rolul percepţiei şi reprezentării, imaginaţiei şi emoţiei în creaţie, în cadrul mai larg al relaţiei intuiţie-expresie, ca şi de funcţiile specifice ale acestor procese - de plasticizare, anticipare şi valorizare. Chiar sub semnul unei atitudini metodologice de transpoziţie a sintezelor de psihologie generală într-o disciplină particulară cum este psihologia artei, procedare care nu a fost ocolită de descriptivism, tezele iniţiale au rămas certe puncte de referinţă.

La jumătatea secolului, orientarea metodologică suportă o semnificativă comutare de accent; cercetătorii se aflau în căutarea metodei obiective în psihologia artei (L.S. Vâgotski, 1973; R. Francès, 1979). În consens cu punctele de vedere cele mai

autorizate ale esteticienilor, s-a reformulat problema punctului de plecare în cercetarea de psihologia artei: a pleca nu de la proces(sau de la personalitate) şi nici de la contemplare, ci de la produs (operă). Acest mod de a pune problema n-a reprezentat doar o schimbare formală de accent între proces, produs şi receptare, ci instituire a unei viziuni noi, dinamice şi obiective: opera este situată între un proces inefabil premergător (creaţia) şi un altul observabil, ulterior (contemplarea); ea este tocmai "procesul ajuns la încheiere" (L. Pareyson, 1984), deschizătoare a unui alt proces - receptarea - în afara căruia îşi pierde raţiunea finalistă, aceea de a se comunica.

De aici nu decurge că analiza psihologică a procesului de creaţie (ca şi a personalităţii artistice sau a receptării) ar fi un demers de arrière-plan. Procesul, de exemplu, este un demers creator numai în măsura în care el este considerat ca *încheiere reuşită*, constatabilă la nivelul operei, deci ca activitate obiectivată într-o structură al cărei atribut inalienabil este valoarea (artistică).

Calea tradiţională de abordare a procesului de creaţie în artă este aceea a examinării *etapelor creaţiei* (care subîntinde analiza unor mecanisme psihologice specifice). "Mărginită" la developarea unui spectacol de faze, procese psihice şi mecanisme psihice mai mult sau puţin complexe, această cale nu pare total scutită de riscul descriptivismului, uneori al gratuităţii, dacă, centrată exclusiv pe procesualitatea lăuntrică, ea nu reprezintă mai mult decât o descriere în sine care aplică într-un caz particular aparatul conceptual al psihologiei generale şi nu-şi propune ca exigenţă majoră detectarea problemelor specifice analizei psihologice a activităţii creatoare în artă, în cadrul mai larg al raportului artist - operă - receptare (Neacşu, Marcus, 1981).

Pare-se că modelul explicativ cel mai elocvent al "întoarcerii" asupra creației și creatorului îl reprezintă concepția remarcabilului psiholog și estetician Liviu Rusu (1935, ediția princeps, în limba franceză; 1989, în limba română). În fața și în faza viziunilor estetice centrate pe contemplare și a apelului lui E. Husserl de "întoarcere la obiectul însuși" (creat, operă), L. Rusu lansează provocarea recentrării pe proces și personalitate. Pentru a se înțelege că prioritatea produsului (operei) nu este respinsă *de plano* de către L. Rusu și, deci, că centrarea preferențială pe proces și artist nu se autorizează de la o tentație a paradoxului, M. Papahagi (1989) scoate în relief faptul că interpretarea viziunii psihologului român implică un cadru conceptual larg: ". *obiectul* său (al esteticii lui Liviu Rusu - n.n.) este existența umană însăși mediată de eul creator în solidaritate profundă cu ea, este opera însăși, *dar numai întrucât este produsul unei activități creatoare*" (p. 8; subl.ns.). L. Rusu își precizează propriul punct de vedere astfel: "Estetica, având în primul plan al preocupărilor problema artei, este evident că artistul, în calitatea lui de *creator* al artei, trebuie să formeze o preocupare esențială a cercetării estetice, ceea ce impune analiza procesului dialectic al creației "(1976, Comunicare la Congresul Internațional de Estetică, 1972). Fundamentul științific al acestui punct de vedere este unul esențialmente psihologic în sensul că "geneza actului creator este identificată cu viața psihică", în dinamica ei.

Față de explicațiile psihologice și de estetică fenomenologică, de factură descriptivă, sprijinite frecvent pe mărturisiri ale artiștilor, dar mai puțin pe date experimentale, credem că este posibilă o abordare psihologică integratoare a procesului de creație în perspectiva conduitelor funcționale (conduita creatoare), încât studiul de față își propune tocmai examinarea, în

complementaritatea lor,a perspectivelor de estetică fenomenologică, psihanalitică, psihoestetică şi de teoria conduitelor, având ca premisă de lucru repunerea în discuţie a problemei etapelor procesului de creaţie şi a criteriului lor metodologic.

2. Problema etapelor şi necesitatea unui criteriu metodologic

"Etapizarea" procesului creator nu este doar o simplă chestiune didactică, ceva analog cu modelul observaţiei perceptive care, în cazul unui obiect-stimul de o anumită complexitate, recurge la divizarea acestuia în arii, de la simplu la complex, la analiza "separată" a acestora în vederea recompunerii imaginii integrale potrivit unui plan operaţional. Problema etapizării procesului de creaţie în general are însemnătatea ei particulară din cel puţin trei puncte de vedere: numărul etapelor, caracteristicile psihologice (procese, aptitudini, mecanisme) proprii fiecărei etape şi identitatea/specificitatea acestora în creaţia ştiinţifică vs. creaţia artistică. Cele trei puncte de vedere ar trebui considerate în relaţia lor, ceea ce atrage atenţia asupra faptului că opţiunea pentru un mod de etapizare şi de identificare a aptitudinilor şi/sau subproceselor caracteristice unei etape sau alteia, numeric diferite la autori (remarcabili) diferiţi, nu este o simplă preferinţă personală conjuncturală, ţinând, de exemplu, de înclinaţia către spiritul analitic sau sintetic, ci o chestiune de poziţie teoretică şi practică exprimând în primul rând nivelul posibilităţilor explicative ale aparatului conceptual al psihologiei în diferite momente şi trebuinţa de a diferenţia, pe fondul unor înţelesuri generale, ceea ce este specific procedării creatoare măcar în domeniile fundamentale ale creaţiei - ştiinţa şi arta.

Sub raport numeric, de la G. Wallace, din 1926 ("*The art of thought*"), care a impus clasicele patru faze ale procesului de creație - *pregătirea*, *incubația*, *iluminarea* și *verificarea*, cu intenția de a acoperi și creația artistică și creația științifică, modelul explicativ a cunoscut fie reducții (de exemplu, H. Delacroix, în a sa psihologie a artei avansează trei etape - *pregătirea*, *inspirația* și *execuția*, așa cum o propusese anterior și R. Müler-Freienfels), fie extensii (de exemplu, A. Osborne, în cunoscuta sa lucrare, din 1959, asupra imaginației constructive, găsește șapte etape - *orientarea*, *preparația*, *analiza*, *ideația*, *incubația*, *sinteza* și *evaluarea*). Într-o lucrare relativ recentă, cu numeroase obiective psiho-pedagogice, Y. Hubert (1991, p. 30) vede în creație un parcurs cu cinci etape - *nașterea intenției*, *pregătirea*, *incubația*, *iluminarea* și *verificarea*, perspectiva sa fiind aceea a unui ghid pentru creativii în cotidian, instrumente și metode. În lumina unui model personal al euremelor. I.Moraru propune cinci etape generale: acumularea/ comprehensiunea informației, asocierea/combinarea obținerea soluțiilor, analiza critică, concretizarea ideativ-perceptivă și obiectualizarea imaginilor; când este vorba de creația tehnică-inginerească, autorul socotește elocvente patru etape: ideațională, proiectuală, constructivă și unificatoare (ultima apărând mai degrabă ca un principiu de interacțiune sau de indisociere a procesului creativ (1997, p. 58-60). La modul general, va trebui să observăm că autorii care au promovat un model explicativ redus au încercat să "demitizeze" inspirația (iluminarea) punând pe seama ei întreaga activitate de elaborare inventivă consecutivă momentului apariției bruște, spontane în conștiință a soluției creatoare, pe când autorii care au avansat modele explicative mai extinse au încercat fie să descompună primele două faze în subetape spre a face mai explicit

sub raport intelectiv ceea ce se petrece în profunzimile inconştientului, fie să introducă în faza finală subprocese care implică trăsături de personalitate extraaptitudinale.

Problema diferitelor etapizări este de o complexitate reală şi toate încercările au propus explicit sau implicit o perspectivă utilă în analiza procesului de creaţie. şi totuşi, în ciuda soluţiilor divergente, modelul explicativ al lui G. Wallace, în patru etape, a fost reţinut de majoritatea autorilor de marcă: R.S. Woodworts, E.D. Hutchinson, W.E. Vinacke etc. Acest model a fost adoptat şi în estetică şi în psihologia artei, însă cu anumite corective care fac trimitere la specificul creaţiei artistice. T. Vianu (1968) şi M. Ralea (1974) adoptă un model explicativ cu următoarele patru etape: *prepararea*, *inspiraţia*, *inovarea* şi *execuţia*. Un model aproximativ identic se află în viziunea fenomenologică a promotorului esteticii ca teorie a formativităţii, L. Pareyson (1984). Mai aproape de psihologia artei, L. Rusu (1989) avansează un model similar - *pregătirea*, *inspiraţia*, *elaborarea* şi *executarea*. În psihologia creaţiei, în general şi în psihologia artei, în special, M. Bejat (1971), N. Pârvu (1967), ca şi G. Neacşu (1971) sau S. Marcus (1971) - pentru psihologia artei actorului, au adoptat acelaşi model explicativ.

Motivelor aflate la baza opţiunii psihologice, ca şi a celei estetice, cu privire la etapizarea şi desfăşurarea procesului de creaţie artistică, le este proprie o anumită normativitate: instituirea *pregătirii* ca fază efectivă a creaţiei, dincolo de latura ei observabilă şi "măsurabilă" - documentarea şi acumularea de informaţie adecvată scopului, constând, în fond, în declanşare (intenţională) şi orientare (privilegiată) către fondul generativ emergent al personalităţii (profunzimile inconştientului) unde germinează ideea artistică; restituirea sensului specific şi funcţiei anticipative a

inspirației cu caracterul ei cvasi-procesual de germinare (inconștientă) și cristalizare (preconștientă) a ideii artistice care se oferă conștiinței ca proiect al operei în *statu nascendi*; instanțierea inovării (invenției) ca *elaborare creativă* constând într-un sistem de operații de transpoziție (proiecție) a modelului intern cel mai probabil (expresia virtuală), în singura modalitate care satisface criteriul formei artistice; integrarea *executării/verificării* în discursul total al creației ca act de transcendere a virtualit1ții expresiei în forma artistică cea mai înalt comunicativă.

Așa înțelegând procesul de creație artistică, anume o desfășurare discursivă de operații, stări, mecanisme psihologice etc., observăm fără dificultate că, în fapt, în fiecare din cele patru etape, ceva din "ființa" operei de artă se produce efectiv de la intenție-declanșare până la încheiere în forma finală. Altfel spus, procesul este *de creație*, adică efectiv emergent, numai dacă fazele prin care el poate fi descris constituie tocmai pașii suficienți și necesari ai întruchipării artistice. Admițând această premisă, ne supunem de fapt unui criteriu propriu metodei obiective în cercetarea psihologică, anume *criteriul produsului* (al rezultatului-creație, sau al creatului, sau al operei încheiate).

Evident, stările succesive de constituire a operei, neidentic definite în diferite viziuni, nu sunt perfect comparabile sub raportul operațiilor de evaluare, încât va fi nevoie să urmăm căi diferite și complementare de analiză - una fenomenologică, alta psihanalitică, alta psihoestetică, pentru a ajunge la sinteza psihologică pe care o face posibilă astăzi variatele studii teoretice și experimentale apărute în ultima vreme.

II. Perspectivă estetică fenomenologică asupra procesului de creaţie artistică

1. Tezele teoriei formativităţii

Vom invoca punctul de vedere al unui estetician de orientare fenomenologică. Faţă de orientările care căutau definirea artei în calitate de cunoaştere sau de expresie, L. Pareyson avansează premisa-program potrivit căreia arta este *facere*. Experienţa umană, în ansamblul ei, are un caracter estetic, ea cuprinzând toate demersurile în care ceva este făcut "cu artă", ceea ce presupune că în toate cazurile există un exerciţiu de formativitate. Arta apare, în această perspectivă, ca specificare a formativităţii omniprezente, a) *formativitate pură* (întrucât ea se formează pentru a se forma) şi b) *intenţională* (întrucât "toată viaţa artistului este pusă sub semnul formativităţii") (1984). De aici decurge o implicaţie esenţială, anume aceea că "facerea" trimite obligatoriu la existenţa procesului artistic.

"Orice operaţiune (operaţiile fiind "mişcări destinate să culmineze în opere") implică întâi de toate o *facere*: nu se operează decât îndeplinind, producând, realizând" (p. 43). Activitatea artistului nu se poate exercita decât devenind sistem de operaţii, iar acestea din urmă se definesc printr-un "act care separă şi uneşte în acelaşi timp activităţile", adică act unificator prin care gândurile, reflecţiile, acţiunile, obiceiurile, aspiraţiile, afectele etc. atestă o direcţie formativă, o dispoziţie formativă ("artistul gândeşte, simte, vede, acţionează prin forme"). A forma înseamnă a opera cu o materie pentru că, altfel, formativitatea ar fi o simplă abstracţie lipsită de corporalitate, de autonomie. "Fără îndoială, conţinutul artei este persoana însăşi a artistului, adică experienţa sa concretă, viaţa sa interioară, spiritualitatea sa nerepetabilă, reacţia sa personală,

interioară, spiritualitatea sa nerepetabilă, reacția sa personală, sentimentele, idealurile, credințele și aspirațiile sale". Această transfigurare sau viziune își are "modul său de a forma", unul unic, propriu celui care are o nerepetabilă spiritualitate, încât spiritualitatea și modul de a forma (stilul) devin o unitate indisolubilă. A forma înseamnă, deci, a opera cu o materie fizică, a proceda la extrinsecare, opera fiind operă ca formă, ca "realitate fizică și existență materială", ca imagine concret-sensibilă, atribut prin care ea nu apare ca mai puțin ideală. Formarea operei - sub raportul conținutului și al formei sunt în fond unul și același proces, indivizibil, care se încheie în materia formată ca reușită; procesul artistic subsumează cele două laturi într-o discursivitate care realizează consonanța, indisolubilitatea intenției formative și materiei formate, apărând ca principiu tensional, deci ca interpretare a materiei; în modul în care opera este formată, ea se regăsește, ca *energie formantă*, ca spiritualitate a artistului în integralitatea sa. Ideea că opera *este* (reprezintă) conținutul său, stilul în care este formată și materia formată, în unitatea lor indivizibilă, "nu poate fi afirmată dacă nu se afirmă, în același timp, că ea este rezultatul unui proces în care spiritualitatea își caută propriul stil și devine acesta, în care intenția formativă își alege materia și i se incorporează, iar modul de a se forma se definește formând materia" (p. 91). Asumându-ne riscul unei simplificări *a fortiori* cu privire la fundamentele teoriei formativității a lui L. Pareyson, vom încerca să extragem, mai departe, propozițiile principale care descriu procesul artistic ca formare a operei de artă.

Reluăm teza principală a esteticianului: formarea operei este *facere*, adică operațiune formativă care își inventează un *modus operandi*, nu urmând o regulă predeterminată, ci descoperindu-l în

chiar cursul operării, adică, pe de o parte, îndeplinind, executând, producând, realizând, iar, pe de alta, găsind modul de a face, inventând, imaginând, descoperind: întrucât "opera ce urmează a fi făcută este întotdeauna unică, determinată, circumstanțială, modul de a o face trebuie să fie, de la caz la caz, inventat şi descoperit, iar activitatea care-i stă la origine trebuie să fie formativă" (p. 94).

Creatul, rezultatul reprezintă o corporalizare într-o formă adecvată obiectului său: mai înainte de încheiere nu există o regulă predeterminată pentru facerea operei în ciuda faptului că direcția, țelul în care se petrece procesul artistic este tocmai *reuşita*. "Conceptul de reuşită reclamă şi pe cele de lege şi de libertate, de normă şi de aventură, de necesitate şi de contingență, de legalitate şi de alegere, de regulă şi de incertitudine" (p. 95), astfel că reuşita implică acea facere care "trebuie să fie şi invenție a modului de a face". Decurge că procedura de a face astfel, face - ea însăşi - necesară recurgerea la *încercare*: imaginare de tip divergent, selecție pe un criteriu de satisfacere a exigențelor impuse de opera care se naşte, tentativă şi verificare sau experimentare intrasubiectivă până la descoperirea soluțiilor unice prin care operațiile succesive culminează în operă. Reuşita şi încercarea sunt corelative: prima califică integral coerența creatului, cealaltă califică singurul mecanism de procedare pentru a evita pericolul său intrinsec - eşecul. La întrebarea inevitabilă "ce anume va transforma căutarea în descoperire, posibilitatea în regulă, încercarea în succes?", L. Pareyson, comparând operațiile creative proprii altor domenii cu cele specifice artei, demonstrează că, în primele, încercarea şi opțiunea pentru posibilitatea cea bună devin reuşită doar întrucât ea este sancționată de legile sau scopurile respectivelor activități ("şi doar *din această cauză* îngăduie

reuşita"), pe când în artă posibilitatea cea bună este astfel "doar *pentru că* îngăduie reuşita"; în operaţiile proprii altor domenii, există cu certitudine cel puţin un lucru care nu trebuie inventat, anume ratificarea de către anumite legi sau scopuri a posibilităţii optime, astfel că opera este recunoscută ca reuşită prin aprecierea gradului necesar în care ea satisface tocmai acele legi şi finalităţi extrinseci, pe când în artă, din perspectiva operei care se face, totul trebuie inventat prin încercare, şi poate în primul rând tocmai instanţierea regulii ei fundamentale - adecvarea la ea însăşi, astfel că opera de artă se instituie ca reuşită, fiind recunoscută ca atare numai de cei care ştiu să o perceapă, ceea ce, pe scurt, înseamnă că opera, ea însăşi, este "criteriul judecăţii la care urmează a fi supusă".

2. Procesul artistic

El constă într-o succesiune productivă de operaţii în care artistul nu dispune de un program standard de urmat, nu are dinainte pe deplin imaginată opera, după care ar urma un simplu exerciţiu tehnic de transpoziţie în formă, de extrinsecare: "execuţia sa este *în acelaşi timp* căutare şi găsire, tentativă şi reuşită, încercare şi realizare; el trebuie să facă opera, şi doar odată făcută se va putea spune dacă a găsit forma" (p. 106-107). Nu se poate spune, totuşi, că procedarea sa este totalmente lipsită de ghid, că ea este o aventură fără finalitate; invenţia ar fi artificial separată de realizare, regula individuală a operei - adecvarea la ea însăşi - ar preceda execuţia acesteia şi, prin consecinţă, creaţia artistică s-ar priva de caracterul ei formativ şi de încercare. Ar trebui, deci, să existe totuşi un element călăuzitor, unul care, în orice caz, nu poate fi o imagine interioară în formă finită. Acesta poate fi identificat, în primă instanţă, ca certitudine subiectivă decurgând generic din

calitatea de artist a celui ce face, anume că artistul este capabil, printr-un "experiment" lăuntric, să aprecieze dacă o imagine inventată umple o aşteptare, satisface exigenţa unei ingenuităţi cognitive şi se instituie ca "direcţie efectiv operantă"; încercarea are, sinergic, "o tendinţă spre descoperire şi o speranţă de succes care sunt de ajuns pentru a orienta" (p. 109), altfel spus, încercarea suportă sau implică *atracţia reuşitei.* Acest punct de vedere vrea să afirme ca având caracter de normă faptul că invenţia şi execuţia trebuie să fie simultane, căci, altfel, ar trebui să se accepte ideea că procesul artistic este fie execuţie a unei forme deja împlinite (în plan subiectiv), un fel de redare sau copiere fără nici un adaos, fie invenţie neorientată, lipsită de dispoziţia transpunerii în formă coerentă (în plan expresiv), iar ca descoperire, creaţia *"rămâne, deci, sau pur şi simplu presupusă în realitatea ei, sau .... absolut de neexplicat în posibilitatea ei"* (p. 111). Prin aceasta s-a arătat doar că ghidarea în procesul artistic constă într-un sistem de operaţii care se petrec la nivelul personalităţii artistului, nu şi cine anume este agentul călăuzitor spre forma ca împlinire a operei. În acest punct L. Pareyson relevă insuficienţa ideii că forma există doar în momentul în care ea este şi formată, că ea se naşte ca împlinită, definitivă. Or, trebuie invocat ceea ce se cheamă "punctul de plecare", *primum movens*, momentul germinării. Din punctul de vedere al activităţii artistului, acest *punct de plecare*, momentul declanşator al procesului creator constă în "încărcarea" artistului cu sentimentul descoperirii, cu *pre-simţirea* ca efect al expectaţiei şi recompensă a speranţei, identificarea punctului de plecare integrându-se în căutare şi "convertindu-i speranţa şi aşteptarea în presentiment şi divinaţie" (p. 114). Procesul artistic apare ca orientat de pre-simţirea operei în care urmează să se încheie, de anticiparea

formei, deci ca o *divinație*. Pre-simțirea, divinația nu apar ca operatori sau factori traductibili în termeni cognitivi, căci ne putem da seama doar de instanța la nivelul căreia apare, nu și de determinarea lor. Putem, totuși, să le estimăm prin efectul lor, în sensul că acționează în mod real în calitate de *criterii de alegere, motive pentru preferințe, repudieri sau înlocuiri, impulsuri sau reveniri, corectări și refaceri, deci prin eficacitatea lor operativă*. "Divinația formei se prezintă din această cauză doar ca legè a unei execuții în curs: nu ca o lege enunțabilă în termeni de precept, ci ca normă internă a operațiunii ce tinde spre reușită; nu ca lege unică pentru orice producere, ci ca regulă imanentă a unui proces individual" (p. 114-115). Atunci va trebui să admitem că "în afară de existența ei ca formă formată la capătul producerii, forma acționează deja ca formantă în cursul acesteia" (p. 115). Acest paradox ne reține atenția în sensul că ne aflăm deja în nucleul procesului creativ, în "tainica procedare a artistului"; în creația sa, el este călăuzit de însăși opera pe care o face, de rezultatul întrevizibil; el reușește să prevadă prin divinație ceva ce este îngăduit vederii doar când există apoi în "deplinătatea sa încheiată". Dezvoltarea procesului creator ca o construcție prin adaosuri și compunere ține de o explicație ușor simplificatoare (deși formal-psihologic, plauzibilă); considerată în calitate de creștere spre împlinire, de la interior spre exterior, în care nu există distincție între proiect, operație și rezultat, căci "însăși forma se creează pe sine", ea apare ca proces organic în care germenele, legea de organizare și finalitatea internă sunt reprezentate de opera care nu se relevă decât realizându-se, încât formarea apare ca proces univoc, adică "proces organic în care forma însăși, înainte de a exista ca operă realizată, acționează ca lege de organizare, extrăgându-și valoarea

din faptul că este adecvare la sine însăşi" ("procesul formării sale consistă în a împlini în formă formată forma formantă", p. 117).

Formulând această teză de bază a teoriei formativităţii, L. Pareyson procedează la o analiză dinamică a procesului artistic însuşi, nu înainte de a elucida o problemă capitală cum este cea a *marelui mister al artei*: "opera de artă se face singură, şi totuşi o face artistul". Din unghiul de vedere al operei, momentele ei constitutive sunt: *germenele, embrionul, organizarea* şi *maturizarea*; din unghiul de vedere al activităţii artistului, elementele elaborării sunt, respectiv: *punctul de plecare, proiectul, încercarea* şi *reuşita*. Ceea ce, din perspectiva operei, este expansiune şi împlinire, din perspectiva artistului este construire şi compunere prin selecţie şi alegere, adică tocmai procesul activ care adoptă punctul de plecare, germinează un proiect, optează pentru soluţii divergente către o "închidere" (convergenţă) progresivă a cărei valenţă inalienabilă este unicitatea reuşitei.

Dinamica procesului creator, în termenii etapelor realizării operei, include fazele nu ca succesiune "mecanică", ci ca momente operatorii permanent intercorelate, astfel că la nivelul fiecăruia se pot întrevedea, cu ponderi sau prevalenţe diferite, toate funcţiile operaţionale caracteristice etapelor: declanşarea, inspiraţia, încercarea inventivă şi încheierea (reuşita).

2.1. Declanşarea (germenele)

Aceasta presupune o expectaţie care se satisface prin naşterea punctului de plecare, prin exerciţiul de asumare a acestuia de către artist (evocare şi chemare indiferent dacă el pare a veni "din afară", căci el poate fi "lucru inert", în afara activităţii artistului), încât expectaţia şi adoptarea sunt esenţialmente active şi

productive, alcătuind "intenționalitatea formativă" pe care artistul a imprimat-o întregii sale experiențe devenită *încărcătură de energie*, "un mod de a vedea formând și de a privi construind". Punctul de plecare are, potențial, o multitudine de dezvoltări imaginabile, iar artistul trebuie să găsească unica modalitate care îngăduie *maturizarea formei* (prerogativă care transformă germenele într-o *problemă de rezolvat* și intenționalitatea în activitate a artistului, în procesul individual de formare pretins de operă). Expresia operațională a acestei activități este *exercițiul* ("proces de interpretare productivă a materiei artei", sau "însăși materia care pleacă în căutarea unei intenții formative"); paradoxul constă în aceea că exercițiul nu este încă facere, ci stadiu de pregătire, studiu care facilitează apariția sau producerea operei.

Etapele P.C.E.

2.2. Inspirația (pereche cuplul)

Ca domeniu redus nejustificat la apariția punctului de plecare, eventual brusc, spontan, impetuos și irezistibil, este tratată de L. Pareyson ca "activitate mai concentrată și mai productivă absorbită de ținta sa" (p. 131), anume "acea uniune echilibrată de receptivitte și activism care caracterizează chiar momentele cele mai fericite ale activității umane, când omul se simte cu atât mai liber și mai creator cu cât este mai deschis și mai disponibil spre forțele care, departe de a-l împinge spre inerție, îi suscită și stimulează acțiunea" (p. 133). Întreaga activitate a artistului, deci procesul artistic în întregime se desfășoară sub semnul inspirației, de la nașterea punctului de plecare până la forma care încheie elaborarea. Punctul de plecare poate apare subit ca o scânteiere de o clipă, sau printr-o germinare relativ lentă și răbdătoare dar, odată adoptat de activitatea artistului, el nu mai poate fi explicat ca un determinant tiranic care face din artist un simplu executatnt posedat de demon, de o forță suprapersonală;

din contră, inspirația care îl adoptă se probează ca facultate sau "atitudine" esențială a artistului care se reflectă operațional în munca sa, guvernând și cristalizarea ideii în proiect, și inovarea și execuția. Propriu inspirației este și succesul declanșării și facilitatea operațiilor inventive care depinde tocmai de activitatea artistului animată de motivația de a nu fi inferioară descoperirii, deci de atitudinea responsabilității, de angajarea și dăruirea laborioasă și productivă care suscită și orientează, reclamă și susține energetic. Pasivitatea artistului, invocată de unele interpretări mitologice, apare ca un nonsens.

2.3. Încercarea inventivă (organizarea)

Aceasta ar urma, în principiu, momentului inspirației, nu ca simplă operare mecanică de alegere-alăturare a părților inventate, ci ca activitate constructivă, de proiectare a operei, de invenție actuală în care inspirația nu interzice încercarea, iar operarea inventivă nu interzice spontaneitatea. Caracteristice rămân impetuozitatea și talentul pe seama cărora trece realizarea acelei consonanțe a elementelor constitutive de operă, în care *atenția genuină* a artistului îl menține deschis și disponibil pentru consensul total și profund al construirii; astfel, dezvoltarea univocă devine drum, singurul drum posibil, iar divinația formei apare ca *productivă* și *executoare*.

2.4. Încheierea (reușita) (maturizarea)

Aceasta este înțeleasă de L. Pareyson în primul rând ca maturizare, ca activitate indisociabilă de încercare, amândouă fiind evocate de condiția reușitei ("reușita apare doar ca succes al unor încercări" și "nu poate deveni criteriu pentru ea însăși decât orientând, grăbind, organizând încercările din care urmează să rezulte", p. 136). Problema, în acest caz, nu este atât aceea de a

concilia "spontaneitatea inconştientă" cu "conştiinţa liberă" a artistului, ci "caracterul de încercare al operaţiunii artistice şi organizarea intrinsecă reuşitei", ceea ce îl conduce pe autor la încheierea: *"A face inventând în acelaşi timp modul de a face; a considera reuşita drept propriul său criteriu; a produce opera inventându-i regula individuală; a face să coincidă invenţia cu producţia; a opera în aşa fel încât opera să fie în acelaşi timp legea şi rezultatul propriei formări - iată tot atâtea expresii echivalente pentru a desemna procesul formativ al artei şi pentru a indica corespondenţa dintre încercare şi organizare în procedarea artistică"* (p. 137, *subl. ns*). În această perspectivă trebuie înţeleasă ideea că activitatea artistului şi legea organizării operei sunt indisociabile.

Desigur, la modul global, observăm că analiza estetică fenomenologică a procesului creator se menţine pe un teren speculativ, general-teoretic, fiind interesată înainte de toate de un "concept" al artei şi nu se opreşte la implicaţii aparţinând unei tematici de poetică particulară, de psihologie, de sociologie etc. De exemplu, L. Pareyson, deşi utilizează termenii de formare, construcţie, simţire, angajare, expresivitate etc., adică de procese şi facultăţi cognitive, afective, motivaţionale, nu se interesează în detaliu de problema pe care alte estetici şi, mai ales, psihologii ale artei o situează în primul plan al analizei - unitatea intelectiv-afectiv-expresiv în procesul creator (el însuşi vorbind despre prezenţa sentimentului în artă). şi, în fine, pentru a nu se înţelege că actul de autoformare a operei ar putea reprezenta o propensiune de speţă animistă a produsului implicată misterios în propria facere, psihologic vorbind, în spiritul teoriei formativităţii, nu am putea interpreta propoziţia "opera se face singură ..." decât în sensul că această ipostază activ-structurantă a operei constituie chiar ipostaza

pre-figurativă şi proiectivă a personalităţii artistului, "expresie" a structurării iniţiale. precumpănitor inconştiente oferită acţiunii actuale, conştiente ca matrice, figură, spaţiu sau "ecran" pe care are loc experimentul individual *sui generis* constituitiv de operă, un experiment unic a cărei încheiere este produsul (creatul) calificat prin atributele de noutate, inteligibilitate şi valoare (C.R. Hausman, 1985). Ne-am oprit asupra viziunii estetice fenomenologice a lui L. Pareyson tocmai pentru că ea implică formativitatea ca proces artistic. Fenomenologia estetică nu este unitară în abordarea creaţiei artistice. Spre exemplu, în viziunea lui M. Dufrenne (1976), aplecarea asupra artistului şi implicit a procesului de creaţie în artă, cu conotaţii aproape obligatorii de psihologia artei, ar reprezenta o încercare de studiu marcată de tentaţia accentuată pentru anecdotică (p. 23); spre deosebire, R. Ingarden (1978) admite realitatea procesului creativ, fără a-i rezerva un capitol special estetica sa. Punctul de vedere estetic fenomenologic asupra procesului de creaţie, relativ saturat în conotaţii psihologice globale, dar centrat pe obiectivul explicării/definirii artei, este astăzi unul din cele mai indispensabile psihologiei, cel puţin pentru motivul că el reiterează şi problema specificării şi complementaritatea acestei perspective în cercetarea creaţiei artistice. Se impune, în consecinţă, abordarea procesului creator şi din alte perspective care implică necondiţionat teoria psihologică.

III. Perspectivă psihanalitică asupra procesului de creaţie artistică

Motto:

„Încă de multă vreme, de la primele începuturi ale psihanalizei, adversarii ei au reclamat dreptul de a o judeca fără a o cunoaşte"

(G.Politzer, *Le mythe de l'antipsychanalyse*,1969, p. 39–40)

1. Premise

Încercarea de a explica procesul de creaţie artistică în termenii psihanalizei nu este ocolită de dificultăţi conceptuale şi de riscul incompletitudinii, dacă nu şi al arbitrarietăţii. Întâi pentru că o seamă de termeni au conotaţii accentuat psihiatrice (regresia şi disocierea Eului, trăirea ca angoasă sau delir etc.), fapt care reclamă răspunsul urgent la întrebarea: care însuşiri îl disting pe artist de cazurile patologice. Al doilea pentru că modul explicativ psihanalitic se sprijină în multe privinţe pe premise şi/sau aserţiuni validate teoretic, ca să spunem aşa, în sistemul teoriei freudiene şi, în ciuda unor puncte de sprijin clinice, el costituie un spaţiu prea „larg" pentru ipoteze şi speculaţii a căror verosimilitate apare mai curând ca un consens între iniţiaţi. S. Freud a lăsat multe observaţii de reală originalitate cu privire la creaţia artistică, nu însă şi studii sistematice şi cât de cât „complete"*.

---

* Singurele lucrări cu tematică artistică ale lui S. Freud sunt o interpretare a statuii lui Moise de Michelangelo (1996, p. 13–63) şi o biografie psihanalitică a lui Leonardo da Vinci (1996, p. 71–187). Prima, datând din 1914, publicată în revista psihanalitică *Imago*, constă în interpretarea psihologică a detaliilor gestual-expresive care pot „fixa" momentul întruchipat de Michelangelo şi se sprijină pe tehnica psihanalitică, pornind de la detalii, „într-un mod mai conştient şi mai explicit" (p. 47), cea de a doua, datând din 1910, porneşte de la o amintire din copilărie a lui Da Vinci, o fantasmă în legătură cu care S. Freud dezvoltă o seamă de asociaţii asupra situaţiei existenţiale, deviaţiei sexuale şi conflictului dintre înclinaţiile artistice şi cele ştiinţifice ale marelui renascentist. Autoritatea lui S. Freud în ştiinţele artei derivă din sistemul teoriei psihanalitice şi deopotrivă din dezvoltările ulterioare ca şi din aplicările clinice datorate discipolilor şi exegeţilor săi.

A rămas pe seama posterității lui sarcina unui astfel de studiu care, față de complexitatea temei, a cerut o viziune multidisciplinară sau cel puțin o triplă competență – psihanalitică, psihoestetică și artistică. Titlul onomastic al unei astfel de competențe, care ne va servi de ghid în încercarea noastră de explicație, face trimitere în mod expres la personalitatea lui D. Anzieu și în special la lucrarea sa de referință *„Le corps de l'oeuvre"* (1981).

2. Etapele procesului psihanalitic.

După D. Anzieu, în perfect acord cu viziunea estetică și psihoestetică, acestea sunt în număr de cinci (sau, mai corect spus, patru plus una), fiecăreia fiindu-i proprii anumite operațiuni specifice, mecanisme și funcții: (1) „a încerca o stare de sesizare (surprindere, resimțire, activare – n.n.); (2) a conștientiza un reprezentant psihic inconștient; (3) a instanția respectivul reprezentant ca un cod organizator al operei și a alege un material apt să doteze acest cod cu un corp; (4) a compune opera în detaliile ei; (5) a prezenta opera în afară" (p. 93). Referitor la ultima etapă, sau fază – potrivit termenului preferat de autor – a cincea, ea nu se înscrie în procesul „facerii" creatoare a artistului, care se încheie în operă, ci urmează acestuia; rațiunea unei atari poziții trebuie văzută în adoptarea necondiționată de către D. Anzieu a tezei estetice potrivit căreia opera încheiată de artist este, de fapt, un obiect pur și simplu care poate sau nu să ființeze ca fapt de artă, după cum ea, împlinindu-și vocația sa finalistă, aceea de a se comunica, și deci intrând în procesul consecvent și necesar al receptării, își va afla publicul care o va consacra în calitate de *artă*, (devenind obiect estetic).

Fazele sunt momente specifice ale elaborării creatoare a artistului, iar această activitate (de elaborare) poate fi întrevăzută ca

implicând două niveluri succesive de realizare, unul primar, celălalt secundar.

1) *Elaborarea primară* include primele trei faze în felul următor: a) *starea de sesizare* (creatoare) presupune producerea unei *disocieri sau regresii* a Eului, parțială, bruscă și profundă, la momentul potrivit al unei crize interioare, moment recunoscut ca oportun abia post-factum; b) *conștientizarea unui material inconștient* constă în identificarea și readucerea la nivelul gândirii preconștiente a unei imagini refulate privitoare la o pulsiune având potențialitatea interconectării cu altele (refulate, reprimate ori niciodată mobilizate), operație posibilă datorită acelei părți a Eului care a rămas conștientă în timpul disocierii/regresiei și care își reintră în drepturi constructive; c) *aducerea la „suprafață"* a unor reprezentanți psihici inconștienți (de procese, stări și/sau produse primare) printr-o activitate de „legare" și transformare în nucleu central al operei, sub jurisdicția Eului ideal, constituie, în fapt, tocmai instituirea unui cod organizator al creației care dispune de dubla calitate de *grilă de decodare* nouă a anumitor date ale realității exterioare sau interioare și de *„sistem de termeni, operații și operatori"* (p. 93) ca facilitatori ai actului de generare a operei originale (decodajul și encodajul pretind o materie concretă căreia și vor da formă, astfel că, în această fază „finală" a elaborării primare, generarea formei artistice constă în a da corporalitate unui cod).

2) *Elaborarea secundară* include celelalte două faze care se petrec în zona conștiinței clare, fără ca legăturile cu zonele preconștiinței și inconștientului să fi fost întrerupte. Acest continuum apare ca decurgând dintr-o caracteristică a reversibilității, în opinia lui D. Anzieu: „Dacă sesizarea originală a Eului are un caracter cvasi-halucinatoriu, dacă transformarea unui reprezentant

inconştient în cod prezintă un caracter cvasi-delirant, corporalizarea cu ajutorul unui material (sonor, plastic, verbal etc.) aparţine nevrotizării" (p. 93–94); faza consecventă d) – *compunerea operei*, poate ajunge la încheiere numai cu sprijinul activ al Supraeului , iar în acest sens, *stilul* presupune o anumită strategie identificabilă la nivelul mecanismelor de apărare inconştientă (*remuşcările, retuşările, variantele, recurgerea la o nouă documentare, preocupările logice, etice, estetice* îndeplinesc aceeaşi „funcţie de elaborare secundară care, în visul nocturn, face toaletarea conştientului manifest din momentul în care acesta apare conştiinţei") (p. 94). În ultima dintre faze, a cincea, despre a cărei natură am făcut o menţiune specială la începutul acestui subcapitol – e) *opera încheiată* (publicată, jucată. expusă), presupunând că artistul a surmontat „ultimele inhibiţii şi sentimentul de ruşine ori culpabilitate", procesul creator vizează efectele produse asupra percipientului (imaginative, afective, onirice etc.) În perspectiva acestei schiţe ne rămâne să urmăm, în linii mari, desfăşurarea psihanalitică a procesului creator.

2.1. Sesizarea creatoare

Greu traductibilă în limba română din cauza complexităţii implicaţiilor pe care le antrenează, această sintagmă prin care este desemnată prima fază a procesului de creaţie se referă mai întâi la o stare specială a artistului, una care se constituie în condiţie primordială a creaţiei artistice. Caracterul ei particular este acela de criză personală ca în situaţia de doliu, ca în angajarea într-o întreprindere cu semnificaţie vitală, ca în momentele de intrare în tinereţe sau în bătrâneţe; trăire interioară în înfăţişarea unei crize, starea este similară cu transa corporală, de la angoasa albă la

extazul cvasi-halucinatoriu, păstrată fiind şi luciditatea cea mai acută. „Conţinutul ei psihic se întinde de la o reprezentare unică, dotată cu o mare vivacitate, la un val revărsat de senzaţii, de emoţii, de imagini" (p. 95). Mecanismul lăuntric al acestei stări este cel al unei regresii şi/sau al unei disocieri, având caracter parţial şi temporar spre deosebire de acelea destructurante care conduc la dezordini mentale psihotice sau la conduite psihopatice defensive împotriva dezorganizării. Limita rămânând greu de trasat, travaliul creator permite artistului să nu atingă patologia mentală, organică ori comportamentală. Partea specifică a acestui mecanism regresiv/ disociativ constă în aceea că rămân în acţiune „normală" o serie de funcţii ale Eului conştient, asigurând menţinerea activă a atenţiei, (auto)percepţiei şi notificării mnemice a situaţiei.

De la compararea artistului cu bolnavul mental şi până la identificarea lor nu a fost, după cum se ştie, în unele interpretări, mai mult de un pas; unele trăsături specifice artistului nu au întârziat a fi remarcate, ceea ce impunea mereu întoarcerea la compararea artistului cu omul obişnuit. Care ar fi, aşadar, aceste note diferenţiatoare din perspectivă psihanalitică, în interpretarea lui D. Anzieu ?

I Prima este, neîndoielnic, dubla capacitate a Eului artistic *de a tolera angoasa* faţă de un moment care poate fi de natură psihotică şi de *a prezerva o dedublare vigilentă şi autoobservatoare* mai ales după disociere/regresie; aceasta îl distinge în mod absolut de bolnavul mental căruia îi lipseşte cel puţin prima capacitate, dar şi de omul de rând căruia îi lipseşte cealaltă capacitate.

II A doua este, indiscutabil, conduita de risc a artistului care se angajează singur într-un proces regresiv/disociativ, tranpunându-se într-o situaţie cu miză existenţială – împlinirea creaţiei sale – pentru

care „ceea ce el încearcă este de ordinul dereliției (stare de abandon și solitudine morală completă) și al agoniei..." (p. 96); această stare specială, în ciuda așteptării și speranței de împlinire, este suportabilă cu două condiții: „o puternică suprainvestire narcisică și o porozitate sau o lărgire a frontierelor selfului care dă acces unor realități psihice cu statut incert între un al meu și un non-al meu" (p. 96), cum ar fi invenția personajului principal al unui roman.

III A treia, în fine, privește un accent cu totul particular al regresiei creatoare, anume o dialectică a relației dintre abandonarea de sine a artistului în regresie/disociere și rezistența la regresie ca formă a rezistenței la schimbare în general și ca trăire a fricii de necunoscut, de *stranietate neliniștitoare, de metamorfoză* ca urmare a înfruntării angoaselor de tip psihotic (anihilare, devorare, persecuție, decompoziție etc.). Calitatea aptitudinal-atitudinală a artistului este aceea că el știe a avea ca țel întâlnirea cu reprezentanții psihici inconștienți, descoperirea și tolerarea lor ca singurele elemente de nucleu ale elaborării creatoare care se declanșează; în consecință, regresia (creatoare) este productivă în direcția realizării operei în sensul că identificarea reprezentanților psihici inconștienți este deja o incipientă punere în formă artistică, este conturul unei imagini a câmpului în care gândirea preconștientă și cea conștientă, în fazele care urmează, vor structura opera de artă.

Regresia artistului este a) una *controlată în serviciul Eului*; artistul se abandonează în trăire pentru a imagina; regresia creatoare se distinge și de regresia provocată pacientului în cura psihanalitică, în sensul că ea b) este asumată și deci este cel puțin parțial mai conștientă, ca și de regresia psihopatologică, bruscă și

decompensatoare, în sensul că ea, rămânând sub semnul spontaneității este mai imprevizibilă şi productivă; ca ieşire dintr-o stare onirică, „regresia creatoare (...) apare când ca ţâşnire a unei halucinaţii (ceea ce anticipă faza următoare, sesizarea unui reprezentant inconştient), când ca emergenţă a unui delir (ceea ce anticipă cea de a treia fază, punerea în acţiune a unui cod organizator al operei" (p. 100); regresia/disocierea creatoare este temporară şi reversibilă (de unde o analogie posibilă cu experienţa mistică individuală), prin urmare un act iniţial nu atât descriptiv cât „generator al unei noi ordini care constituie o achiziţie" sau „o experienţă mitică a realului, care dublează, ca să zicem aşa, comunicarea imediată şi silenţioasă cu realitatea obiectivă a lucrurilor" (p. 101, în care D. Anzieu citează pe De M'Uzan, *Aperçus sur le processus de la création littéraire,* 1964). *In summum*, prima fază a procesului de creaţie implică o stare specială cu trei conotaţii: 1) *senzoriale* - frison, frig, vivacitate etc.; 2) *emotionale* – angoasă („trăirea angoasei este condiţia regresiei creatoare", p. 102), bucurie, oroare, teamă, surpriză etc.; 3) *mentale* – reprezentare, iluzie elaţională a omnipotenţei, fantasme etc. D. Anzieu a socotit oportun termenul de *saisissement* (pentru care nu am găsit un corespondent mai satisfăcător prin traducere) – sesizare creatoare în înţelesul multiplu de înfiorare, resimţire, surprindere, aplicabil atât afectului (a trăi intens, neaşteptat ca „inundare" a sufletului), cât şi mentalului (a se sesiza cu determinare, a acapara, *a lua formă*), iar, prin derivare, şi conştiinţei (aprehendare a unui obiect prin percepţie sau raţionament), ceea ce scoate în evidenţă o caracteristică paradoxală – „coexistenţa unei activităţi extreme a conştiinţei şi a unei pasivităţi extreme a restului Eului", p. 102). Unitatea afectiv-mental se află la baza sesizării creatoare care face temă directoare a operei din

complexul senzație-afect-imagine cu prețul „desesizării" de sine-însuși (de controlul obișnuit al Eului, de reprezentări ale propriei ființe, de investiri diverse), ceea ce trimite la o activitate precumpănitor intuitivă, în splendoarea acțiunii sale*. Sub forma unei întrebări retorice, D. Anzieu incorporează o observație a lui Freud într-o argumentare indirectă a plauzibilității punctului de vedere psihanalitic asupra creației: „Opera – literară, științifică, artistică – nu este ea una din acele «tentative de explicare și restituire» a unui fragment de realitate tăgăduit sau uitat ?" (p. 107) .

2.2. Conștientizarea de reprezentanți psihici inconștienți

Partea Eului dedublat neimplicată în regresie/disociere și, deci, capabilă de autoobservare reține reprezentanții psihici inconștienți mobilizați și organizează dinamica deplasării lor în direcția preconștientului printr-o schimbare topică. În această fază are loc, practic, dezvoltarea potențialităților până atunci blocate sau inexersate ale reprezentanților inconștienți prin includerea lor în activitățile Eului preconștient - activități de conexare cu alți reprezentanți sau forme simbolice. Pe traiectoria creării operei, simpla intrare a acestor reprezentări în rețele asociative plasează pe artist în planul jocului sau al creativității ca încercare; funcționarea lor, însă, ca „scheme directoare ale unei întregi complexități de

* Notăm, așadar, că prima fază a procesului de creație este productivă în direcția rezultatului – creație în măsura în care, în cursul ei, are loc întâlnirea cu reprezentanții psihici inconștienți și activarea stării de toleranță a acestora printr-o afinitate electivă ca premisă a descoperirii nucleului ideii artistice. Este, fără îndoială un pas semnificativ înainte în explicarea debutului procesului creativ, unul de raționare cu un suport de plauzibilitate, suficient de diferit de acele modalități descriptiv-impresive întâlnite în remarcabile lucrări de estetică (spre exemplu, T. Vianu, 1968, partea IV) sau de psihologia creației (spre exemplu, M. Bejat, 1971, cap. 4), dar cu semnificație complementară fondată pe opiniile unor mari artiști și savanți. În analiza pe care o facem aici, sprijiniți pe studiul lui D. Anzieu, întâlnim pentru întâia dată tentativa de a reliefa tematica procesului creativ în artă, prin îmbinarea explicației savante cu mărturisiri selectate ale artiștilor; în plus apar frecvent completări rezultate din introspecțiile autorului studiilor – el însuși remarcabil cercetător și literat. Nu este mai puțin sugestivă viziunea psihoestetică a lui L. Rusu asupra factorilor inconștienți sau potențiali ai creației artistice (1989, partea a II-a).

rețele asociative" rezultat al prefacerilor de simbolizare, plasează pe artist în planul veritabilei creații. Dar care sunt aceşti reprezentanți psihici şi de ce incoştienți, inerți, neproductivi şi fără acces la procesele de simbolizare ? Trei rațiuni, trei fațete, ~~situsu~~ niveluri ale travaliului creator sunt invocate de D. Anzieu în explicația necesară, ~~cu atât mai mult cu cât~~ activitatea artistului ar părea în bună măsură atonică, pasivă.

În prima instanță, „reprezentantul psihic inconştient este o reprezentare mentală a unei pulsiuni considerate periculoase de către Eu" (sexuală sau agresivă sau combinată); „imaginea refulată reprezintă această pulsiune ca urmare a unei conjuncții cu ea, fie de ordinul similitudinii (ca în metaforă -n.n.), fie de ordinul contiguității" (p. 108) (ca în metonimie - n.n.).Această reprezentare refulată în inconştient este o imagine a lucrurilor, iar "dispoziția" ei internă este aceea de a se întoarce în preconştient spre a se lega de alte reprezentări – ale lucrurilor sau ale cuvintelor. Dar pentru a se transforma în simbol, potrivit viziunii lui Freud, trebuie ca mai înainte să fi existat refulare, întoarcere a refulatului şi legarea preconştientului. Aici intervine activismul artistului: el este cel care ridică prima cenzură (dintre inconştient şi preconştient) pentru ca reprezentarea să-şi probeze vocația asociativă şi tot el va ridica şi cea de a doua cenzură (între preconştient şi conştient) pentru ca simbolurile latente (imaginile simbolizate) să se transforme în conținuturi manifeste; artistul este cel care „suportă sau exersează o puternică stimulare pulsională care depăşeşte cantitativ prima cenzură" şi „potențează activitatea de conectare/simbolizare" (p.109), creația lui apărând ca singura modalitate de descărcare a

propriei tensiuni fantasmatice – „un exces anxiogen de reprezentanți psihici inconștienți și preconștienți". În aspectul calitativ („o atenție și o memorie foarte ascuțite") și în cel cantitativ („o economie pulsională foarte bogată") identificăm superioritatea travaliului creator față de travaliul visului: „a crea este a ridica la suprafață o refulare, a conștientiza una sau mai multe reprezentări refulate și a lăsa preconștientul să exercite asupra lor acțiunea sa de simbolizare. Intrepretarea psihanalitică a operei în termeni de elaborare a unui scenariu fantasmatic se impune, deci" (p. 109–110).

În ~~al doilea caz~~ este vorba de reprimarea/retrăirea unui afect. Afectele, ca și reprezentările, sunt reprezentanți psihici ai pulsiunii și au alte caracteristici: ele nu pot fi transformate (prin condensare, figurabilitate etc.), ci sunt doar izolabile, ireversibile, neutralizabile. Operațiile de întoarcere și simbolizare a reprezentărilor refulate vehiculează emoțiile contigui; „afectul este complementul natural al fantasmei" (p. 110). Artistul nu poate recurge nemijlocit la emoție, ci numai după și pentru a accentua fantasmele; „un afect puternic și reprimat, uitat, șters din conștiință este retrăit", readucând în forță nu numai cohorte de imagini ci și stări ale Eului arhaic corespunzător (...) unui sentiment diferit al limitelor selfului, unor incertitudini asupra identității, continuității și unității personale" (p.110)*. Artistul dispune de anumite tehnici de provocare a reviviscenței emoționale care se înrudesc cu autohipnoza, somnambulismul sau transa, mai degrabă decât cu asocierile libere din vis, cu amintiri sau imagini mentale. De aici puterea de

* Într-o ordine de idei mai generală, pot fi invocate opiniile mai vechi , nu și învechite, ale lui T. Ribot (1996) asupra raționalității emoționale, ca și opinii mai noi, într-o perspectivă fenomenologică *sui generis*, ale lui J.-P. Sartre (1997) sau studiile-eseuri ale traducătorului celor două lucrări citate, L. Gavriliu (1996; 1997).

concentrare asupra unor detalii apte să acapareze conştiinţa. Acest capitol este puţin studiat în psihanaliză; S. Freud s-a ocupat cu precădere de angoasă, iar succesorii au scos la iveală studii care nu se referă la creaţia artistică. În orice caz, trebuie reţinută ideea că afectul este un corelat al imaginii, că ţine de profunzimile psihicului şi îşi relevă potenţialitatea creatoare atât în legătură cu cunoaşterea intuitivă cât şi cu conduita expresivă.**

În al treilea caz, este vorba de atributul definitoriu, în sensul creaţiei, al reprezentantului psihic sesizat regresiv de către creator – acela de *reprezentant de transformare* (B.Gibello, 1980, p. 23). Un atare reprezentant trebuie situat la limita dintre psihic şi corporal şi identificat cu „însăşi operaţia de naştere – şi de recunoaştere – a acestui reprezentant ca realitate psihică" (p. 111); el se caracterizează printr-un plus de *luciditate*, prin *precizie* şi *dispoziţia de a mania abstracţiile*, prin *îndepărtare* ca temei al inspiraţiei. Această a treia faţetă a travaliului creator în cea de a doua fază este mai puţin explorată şi este lipsită de o explicaţie metapsihologică, dar ea se impune în virtutea faptului că demersul creator al artistului este orientat pe direcţia inconştient–preconştient, conştient. Travaliul creator în cea de a doua fază constă, în esenţă, în aducerea, spre a-i fixa în preconştient, de reprezentanţi psihici conştientizaţi ca *nuclee ale unei activităţi de simbolizare.* Deşi inhibat de un dublu sentiment de ruşine şi de culpabilitate, dar şi de

** Nu este improbabilă o analogie între *trăirea artistică* a creatorului, aşa cum este ea explicată de către D. Anzieu şi *emoţia estetică* a percipientului în relaţie cu opera de artă, aşa cum este ea explicată de R. Ingarden (1978, p. 283–292), în perspectiva esteticii fenomenologice din care reţinem: trăirea estetică debutează cu o *emoţie preestetică*, o orientare tensionată către o calitate deosebită – una structurală – a obiectului, concomitent cu slăbirea (inhibarea) trăirilor îndreptate spre lumea reală; urmează o schimbare, o redirecţionare a subiectului spre ceva calitativ, astfel că, în faţa operei, această emoţie nu este nici pur fictivă nici pur reală (firească), ci *estetică*, integrându-se productiv în conduita complexă a receptării, fenomen coincident cu conversia operei din obiect pur şi simplu în obiect estetic. Similitudinea mecanismelor psihice ale participării emoţionale în creaţie şi în receptare este până la un punct frapantă între cele două viziuni, psihanalitică şi fenomenologică (estetică).

dificultatea cunoştinţelor care bruiază percepţia lucrurilor noi, artistul, ca şi creatorul în general, face efortul de a depăşi solitudinea care devine acum un handicap. Mijlocul prin care el poate surmonta rezistenţa la această împrejurare rezidă în întâlnirea cu un interlocutor privilegiat - amicul şi „*confidentul unic* (...) cu care creatorul întreţine o conivenţă decisivă pe mai mult decât – următoarele patru planuri – intelectual, fantasmatic, afectiv şi narcisic" (p. 114).

Amicul, care ştie să împărtăşească un secret, care ştie să redea încrederea necesară în propria realitate psihică internă pentru a contrabalansa prima sa mişcare de neîncredere (persecutivă sau depresivă), are un rol „catalitic", de putere de a transforma fragmente ale realităţii sale subiective într-o realitate obiectivă – opera creată" (p. 114). Amicul reprezintă ceea ce De M'Uzan (citat de noi mai sus, după Anzieu) a numit „*public interior*", o fiinţă ideală – imaginea unei persoane din proximitatea artistului, mamă, soră, părinte, faţă de care artistul încearcă să-şi reabiliteze sau să-şi impună identitatea proprie victorioasă. Fiinţa interioară ideală apare ca o componentă a Supraeului şi are frecvent un efect eliberator asupra creativităţii artistului. Relaţia cu această fiinţă-reprezentare are aspect paradoxal: artistul are speranţa de a se face iubit în timp, dacă nu de Supraeu, măcar de unul din personajele interiorizate care-l compun; fără dragostea suficientă a Supraeului nu s-ar şti cum se devine creator, iar fără împlinirea unei opere a cărei valoare să fie recunoscută nu s-ar şti cum se poate forţa dragostea Supraeului.

În această a doua fază, prin urmare, artistul sesizează o realitate psihică sau somatică până atunci marginală, anume *un reprezentant psihic refulat, reprimat, neutralizat* sau fără acces

anterior în preconştient din cauza negăsirii în aparatul psihic a unui eu-autor care să-l încerce şi să-l pre-simbolizeze; această operaţie revine eului creatorului prin regresie/disociere, procesul de creaţie direcţionându-se cu determinare spre întruchiparea operei. Iar în ceea ce priveşte confidentul, problemă care nici nu ascunde un fapt de dedublare a artistului, câtă similitudine cu viziunea estetică fenomenologică potrivit căreia opera se face singură deşi o face artistul, sau opera, adică autoproiecţia prin dedublare a artistului în conştient sfătuitor şi critic, îşi dictează propria facere acţionând ca formă formantă (a se vedea studiul nostru anterior – 1998, în care este comentată teoria formativităţii a lui L. Pareyson).

2.3. Instituirea unui cod şi materializarea lui

Întoarcerea consecutivă conştientizării/simbolizării unui reprezentant psihic transformator, din inconştient în pre-conştient, este un act prin excelenţă creator întrucât, prin aceasta, s-a petrecut deja o comutare de sens majoră, o remaniere de topică la nivelul statutului: respectivul reprezentant psihic a devenit nucleu generator de operă de artă instanţiat ca generator central, iar în aceasta „rezidă o nouă diferenţă între creativitate (în sensul de potenţialitate, judecând după context -n.n.) şi creaţie (...): din anecdotic – esenţial, din aleator – necesar, din nelegat de rest – sursă de înlănţuire riguroasă, din dezordonat – structurant" (p. 116). Ceea ce la periferia Selfului era cvasi-ascuns sau pierdut, devine pentru Eu un obiect-operator care transformă tensiunile şi structurile psihice într-un material, într-o expresie adecvată. Că această achiziţie se numeşte *matrice, grilă, schemă, algoritm, sistem de termeni în opoziţie* de semne, de operatori şi de operaţii este mai puţin important: D. Anzieu avansează denumirea de *cod* (nucleu

psihic de origine arhaică) prin care pare a se acoperi evantaiul resurselor logice în acțiune într-o producție creatoare, adică un concept în spiritul principiului explicativ al *condensării*, după Freud, ca trecere de la o viziune la o formulă. Zămislirea operei cere alegerea unui material adecvat, maniabil de către creator și organizabil de către cod (*„Atâta timp cât potențialitățile nu sunt materializate într-un roman, tablou, simfonie, codul rămâne o abstracție inoperantă, o virtualitate pe care spiritul se mulțumește să o găsească plăcută sau redutabilă"*, p. 117). Codul este, așadar, un principiu operator care modelează, animă un corp dotându-l cu o formă. Este uneori posibil ca sesizarea codului și a corpului operei să se realizeze simultan, mai ales în cercetarea științifică unde exemplul ilustrativ ar putea fi descoperirea codului genetic nemijlocit transpozabil în limbajul formalizat al siglelor, grafurilor etc. corespunzătoare relațiilor gândite de savant. În artă, însă, lucrurile stau într-un mod diferit: opera care și-ar întemeia facerea pe un cod cunoscut sau „natural" este banală, iar condiția originalității, care-i este cosubstanțială, cere imperios funcționarea „efectului de îndepărtare" sau de distanță (cu corelatul său de surpriză consecutivă) între corpul operei și cod (corpul sau „materia" permite puține alegeri – statuia e din piatră, poemul din cuvinte etc. – pe când codul este cel care trebuie să justifice gradul de îndepărtare prin caracterul său insolit, straniu – exemplul cel mai elocvent fiind modul în care el „trimite la resorturile fantasticului"). „Un cod bine cunoscut poate fi aplicat dereglator sau stimulativ, sau seducător, sau provocator etc. unui corp despre care se știe că în mod obișnuit este condus de un alt cod, sau care ar trebui să fie astfel" (p. 118). Desigur, codul nu se reduce la materialul operei și la tehnicile de lucru, ci reprezintă mai degrabă stilul creatorului,

apărând el însuşi ca rezultat al invenţiei. În acest sens, D. Anzieu face apel la o ipoteză a lui J. Guillemin potrivit căreia, mai evident în artele cuvântului, sunetului şi în cele interpretative, corpul operei este (ex)tras de către autor din propriul corp („trăit sau fantasmat") „pe care îl întoarce ca pe o mănuşă şi pe care îl proiectează, inversând spre înăuntru şi spre în afară, ca fond, cadru, decor, peisaj, suport material şi viu al operei" (p. 118). Trebuinţa şi puterea de „a da corp" spre a fixa în operă ceea ce privirea sesizează în lucruri din alt punct de vedere fac trimitere la trei posibilităţi sau moduri de concepere, de exemplu, a literaturii: unul în care funcţionarea psihică este integral subordonată funcţionării corporale („Un astfel de scriitor se serveşte de ceeea ce îl incendiază în propriul corp pentru a da un corp ideilor sale, personajelor sale" iar cea mai elocventă ilustrare este crearea *Emmei Bovary* căreia Flaubert i-a atribuit o seamă de simptome şi reacţii care fuseseră încercate de el însuşi, ca şi altele, imaginate, pe care a ajuns să le resimtă ca experienţe corporale actuale); altul în care elaborarea psihică a operei este integral realizată ca o metaforă corporală, metafora unui corp senzorial şi imaginativ, cu rădăcini în experienţa profundă a scriitorului (spre exemplu *Moby Dick*, redutabila balenă albă a lui Melville, „reprezintă corpul mamei (*imagine* materială cu dubla sa faţă idealizată şi persecutivă), în timp ce textul operei, structura sa, ţesătura reprezintă suprafaţa corpului autorului" (ceea ce D. Anzieu ar numi *Eu-piele*, p. 120); al treilea mod, în fine, este unul care presupune o anumită distanţare între corpul propriu – „tot atât de real pe cât de imaginar este" – şi corpul textului pe care creatorul încearcă să-l deducă din codul care îl organizează, recurgând la un „joc al apropierilor şi al glisărilor de formă şi de sens

al cuvintelor (...) consierat ca necesar şi suficient pentru a produce un text" (p. 121).

Discursivitatea acestei a treia faze nu este deloc liniştită şi liniară. Inconştientul din care este extras reprezentantul psihic-nucleu organizator manifestă o rezistenţă care, nici ea, nu este aceeaşi pentru cele trei operaţii succesive componente al discutatei faze: *prima operaţie* („a se sesiza de un cod") implică posibilitatea unei blocări paralizante prin modul în care creatorul resimte, trăieşte ca un pericol de a reuşi – „satisfacerea de dorinţe megalomaniace, victoria asupra personajelor interioare devalorizante, îndrăzneala de a egala sau depăşi părinţii, maeştrii" etc. însă, chiar dacă sunt greu tolerabile, modelele – fie ele şi prea evidente – sunt în general motivante; *a doua operaţie* („a încarna un cod") declanşată din „fantasme demiurgice" şi din „identificarea cu *imago*-ul" creatorului atotputernic, divin, având, în consecinţă, un caracter inhibitor prin caracterul lor limită, se relevă capabilă să surmonteze rezistenţa inconştientă tocmai prin potenţialul ei stimulator, energizant, constructiv; *a treia operaţie*, în fine, („a da simbolic pielea şi organele sale încât opera să fiinţeze"), una care implică un anumit sacrificiu, constă în reviviscenţa angoasei artistului de a se „epuiza" în propria creaţie: „dacă unul din doi trăieşte, celălalt moare" (p. 121), sau, altfel zicând, „cu cât creatorul îşi cheltuieşte propria energie pulsională, cu atât el se grăbeşte spre neant" (ibid).

Două mari modele care au jalonat preistoria şi istoria umană au ca nucleu experienţa unică a *încarnării* codului într-un corp: crearea omului ca însufleţire a lutului prin Cuvântul sau Suflul divin şi degradarea acestuia - sufletele care „cad" în corpuri duc o viaţă inconfortabilă fiindu-le foarte greu „să scape ciclului malefic al reîncarnărilor". În particular, a crea o operă de artă este mai mult

decât o activitate intelectuală, un exercițiu spiritual, este un mod de ființare care implică trăire vie și „smulgere de viscere", un mod special de a institui continuitatea între ceea ce se primește (asimilează) și ceea ce se produce (rejectează) la extremitățile unui tub sau canal imaginar („o primă presimbolizare a unui generator de transformări"). Între cele două extremități are loc tensiunea proprie travaliului creator: alegerea codului organizator reintroduce în mecanismul creației *Supraeul* care este, de fapt, „locul psihic originar al codului (...), codul este pe cale de a fi sustras Supraeului pentru a fi integrat în Eu" (p. 123). În paranteză, să ne reamintim că Supraeul este și instanță de enunțare a interdicțiilor, instanță „sadică", amenințătoare, dar și instanță reglatoare, „introductor în ordinea simbolică al cărui prototip este limbajul, impunător al unor constrângeri logice și totuși, în sfera Eului subzistă o tensiune („ură mai mult sau mai puțin inconștientă") față de cod, originar și arbitrar impus de Supraeu. În mecanismul intim al realizării unei opere originale, Eul produce întotdeauna o „deviere" în utilizarea codului, „în sensul intereselor și revendicărilor narcisice și grandioase ale Eului ideal" (p. 124), implinind trei operații semnificative: interiorizarea Supraeului ca instanță reglatoare, autoapărarea de constrângerile acestuia (întorcând contra lui una din armele sale – necesitatea de a se plia unor coduri) și activarea sentimentului de afirmare a singularității personale a artistului izvoditor de operă absolut originală.

2.4. Compunerea propriu-zisă a operei

Cu această fază intrăm deplin în ceea ce D. Anzieu numește *elaborare secundară*, în care predominante sunt procesele conștiente. În această perspectivă se poate înțelege de ce a patra

fază a procesului creației de artă este atât de restrâns abordată psihanalitic. Câtă .dreptate are autorul când afirmă că travaliul creator poate să nu depășească primele trei faze, rămâne de evaluat, dar pentru moment, ca primă reacție se impune cel puțin.o temeinică îndoială întrucât a crea o operă de artă este a-i da formă încheiată. Pentru alte domenii ale creației exemplele lui D. Anzieu apar ca sugestive spre justificarea punctului său de vedere: profetul transmite mesajul său pentru ca alții să-l transcrie, strategul comunică planul său celor care îl vor executa pe un teren cu multe cunoscute și necunoscute, savantul inventă o formulă grație căreia alții vor da socoteală de multiple fenomene inexplicate sau rău explicate (să notăm posibilitatea ca implinirea operei în forma sa ultimă, de către altul sau alții, nu înseamnă neapărat ajungerea la acea configurație-soluție care ar fi rezultat din continuitate auctorială). Pentru cazul creației artistice, exemplul lui D.Anzieu ar fi de reținut numai dacă facem abstracție de o premisă estetică esențială - aceea că realizarea operei de către artistul înzestrat cu putere demiurgică este chiar din primul moment o punere în formă sub pecetea unicității și individualității care nu admite coautoratul nici în cazul congenialității. În plus, același exemplu care se referă la „muzicianul inspirat ca Tartini căruia diavolul îi apare noaptea în vis și îi dictează o sonată pe care el nu va avea decât s-o transcrie la trezire" (p. 125), trimite la o distincție mai ales formală, tipologică între artiști și/sau opere pe criteriul spontaneității/laboriozității (unii scriu „dintr-o suflare" inspirată, alții cheamă inspirația pas cu pas într-un travaliu încărcat de tatonări, eboșe, proiecte reproiectate, studii și versiuni părăsite dar acum restructurate etc., ceea ce face drumul mai anevoios, în pași care pot oculta codul generator inițial ales și îl pot redubla simbolic sau deplasa asupra altui personaj sau

episod anterior secundar); oricare ar fi modul sau tipul elaborării creatoare, adevărata originalitate este chiar unicitatea individualității creatoare.

Realitatea este că travaliul creator în a patra fază are mai puține și mai slabe raporturi cu inconștientul, dar nu este mai puțin adevărat că aceste raporturi nu pot fi concepute ca inexistente; și artiștilor și cercetătorilor creației artistice le este proprie înclinația comodă de a face apel la „aparatele" logicității și de a repudia interpretările psihanalitice ca „reductoare", dar odată cu o asemenea atitudine apare ca greu de evitat un risc al reducționismului tot așa de repudiabil, acela de a identifica procesul de creație în faza finală cu o lucrare de confecționare, de ajustare formală, tehnică, de verificare, un fel de *executare* conformistă. Finisarea operei în detalii de maximă subtilitate presupune, din contră, căutări de noi perspective, restructurări de cod și modalități de operare cu materia și, deci, alte regresii/disocieri parțiale, noi reprezentanți psihici transformatori ca și noi tensionări Eu–Supraeu în afara cărora cursul sau discursul creator poate adopta piste facile și căi neproductive. Încercări de explicații încărcate de o anumită subtilitate în acest sens ne oferă, spre exemplu, Rodica Matei cu privire la procesul de creație dincolo de sublimare (1998) și Fl. Druță cu privire la impactul psihanalizei în problematica educațională (1987), iar S. Freud însuși ne-a lăsat câteva interesante eseuri cu tematică literară: *"La creation litteraire et le rêve eveillé", "Dostoievski și paricidul", "Delir și vise în Gradiva de Jensen"*. În principiu, cea de a patra fază implică o comutare de direcție a conflictului Eu ideal – Supraeu cu plasare precumpănitoare pe travaliul stilului. „Ideea de a apropia figurile de stil de mecanismele de apărare inconștiente ale Eului a fost emisă și ilustrată de o jumătate de secol (...) în mod esențial

privitor la ceea ce s-a numit «retorica visului»„ (p. 126-127), dar interpretarea psihanalitică a cunoscut încecări rare (studiul lui D. Anzieu asupra stilului romanelor lui Robbe-Grillet, în 1965, a fost neîndoielnic primul de acest fel).

2.5. Producerea operei în afară

Cea de a cincea fază a procesului de creație, după D. Anzieu, nu ne preocupă acum decât, eventual, în măsura în care un aspect procesual se referă la raportarea (reacția) creatorului față de opera care se încheie. Artistului (ca și altor creatori) îi este greu să se despartă de opera sa; evitarea acestei dificultăți se poate face prin a) neîncheierea operei, b) prin trecerea la un nou travaliu creator, fără pauză sau c) prin prelungirea travaliului de desăvârșire pe o mare durată fie și cu riscul mutilării operei. Întrucât angoasa descurajării este inevitabilă și constantă, se poate spune și că „a crea este mai curând un mod de apărare decât unul de degajare de o dinamică depresivă gata de reapariție în ciuda avansării travaliului și eventualelor succese ale producțiilor anterioare"(p.128). În perspectivă psihanalitică, așa cum este de părere A. Missenard, „viața autorului este sub semnul continuității narcisice și al rupturii (...) ca o tentativă de «separare» care nu trebuie să survină" (citat de D.Anzieu, p. 128). Rezistența creatorului de a prezenta opera judecății publice pare a reieși din *dialectica identificării proiective*, stabilită de către Melanie Klein, ceea ce ne situează în receptarea artei.

A prezenta viziunea psihanalitică asupra procesului de creație artistică este o încercare incomodă, oricare alta ar fi modalitatea aleasă, întrucât nu dispunem de criterii pentru a evalua infidelitatea involuntară a celui tentat să facă judecăți critice cu ajutorul unui

aparat logic neoperant în descifrarea profunzimilor. Iar dacă redarea procesului ca desfăşurare discursivă în „paşi" mari (faze, etape) este aparent lesnicioasă, integrarea în operă a procesului creării sale şi operaţionalizarea specifică a codului *în facerea ei* – adevărate chei ale trecerii de la elaborarea primară la cea secundară, adică dinspre inconştient către preconştient şi conştient – constituie o veritabilă piatră de încercare şi obligă, între altele, la îndepărtări prudente de textul de bază, riscul unei ingenuităţi cognitive superficiale fiind prea aproape. Cu această precauţie încercăm să punem în evidenţă contribuţia lui D. Anzieu în privinţa delicatei probleme a integrării procesului în operă şi celei a codului la lucru în operă.

3. Integrarea procesului în operă

Numind *intuiţie empatică* cea mai „veche" sursă de informaţii despre procesul de creaţie pe care o reprezintă impresiile şi reflecţiile teoretice ale unor mari creatori (descrieri şi cunoaşteri mai degrabă clar-obscure decât autentice raţionalizări), şi reţinând înscrierea de către artişti în opera lor a tensiunii dintre *opera-produs* şi *opera-proces*, prima construită în temeiul unor modele de armonie, deznodământ sau „închidere", cea de a doua (*Opera apperta*, a lui U. Eco) „derivată din poeticile contemporane... (care) plasează plăcerea estetică mai puţin în recunoaşterea finală a unei forme, şi mai mult în sesizarea procesului continuu «deschis» care permite descoperirea, într-o formă, totdeauna de noi profile şi noi posibilităţi" (citare în text, din opera lui U. Eco, p. 133), D. Anzieu este de părere că definirea termenilor este exactă sub raport intelectiv dar unilaterală întrucât face abstracţie de partea care revine inconştientului. Psihanalistului, în consens cu psihologul şi cu

esteticianul, spre exemplu, îi revine să precizeze „în ce anume şi în ce măsură o operă, dacă nu orice operă, este spontan (mai degrabă decât intenţional) deschisă şi deschisă pentru creatorul însuşi, înainte de a apare astfel utilizatorului" (p. 133): *câmpul dinamic* care ia naştere în procesul construirii operei comportă *spaţii vacante, reţele de raporturi, căi mai mult sau mai puţin probabil* de urmat, dar şi „lacune mascate uneori prin false ferestre sau prin iluzie, interstiţii în care se profilează alţi reprezentanţi psihici inconştienţi decât acela pe care autorul îl proiectează să-l pună în funcţie ca organizator al operei, lacune prin care inconştientul, fără a avea cuvântul, semnează prezenţa sa liniştită şi mărturiseşte despre activitatea sa neobosită..." (ibidem). Acest fapt situează pe psihanalist sensibil departe de semioticieni sau teoreticieni ai informaţiei care fac din plăcerea estetică cel mult o *surpriză în faţa improbabilului sau un joc de tranzacţii pur cognitiv* cu date puţin plauzibile, pe baze ipotetic-perceptive. Or, aici intervine activitatea intensă de simbolizare preconştientă, de „deghizare" a reprezentărilor care vor scăpa cenzurilor spre a se reda conştiinţei căreia îi reţine atenţia şi prin complementul său - starea emoţională (de plăcere, întâi de toate); în acest fel, „dacă este adevărat că întoarcerea refulatului este scopul inconştientului, geniul acestui inconştient însuşi rezidă în invenţia infinităţii ocolişurilor posibile pentru a desăvârşi acest scop unic şi imposibil. Opera de artă sau de gândire îşi trage de aici cadrul său şi logica sa" (p. 134–135).

Chestiunea reintegării în operă a fazelor procesului de creaţie este una de ordin metodologic şi, prin urmare, are în vedere verosimilitatea sau, mai mult, validitatea paradigmei psihanalitice. În acest sens, D. Anzieu avansează într-un paragraf dens (p. 135–136) următoarele propoziţii: *disocierea/regresia creatorului* (faza I) se

regăseşte în operă fie în mod intuitiv (de exemplu, „un personaj încearcă, sub o aparenţă mistică sau erotică, o asemenea stare"), fie în mod figurat (o descriere redă etapele unei căutări propunând implicit lectorului o experienţă alegorică), iar în ambele cazuri sau în oricare altul, mecanismul poate fi semnificat prin particularităţi de stil; *sesizarea unui reprezentant psihic inconştient* (faza a II-a) se poate evidenţia printr-o serie de procedee cum ar fi „întâlnirea cu dublul, cu o fantomă, prin avertismentul misterios al unui vis, prin traversarea unei oglinzi, prin căutarea unei comori sau (...) prin schimbarea mediului obişnuit ori natural de viaţă "; *transformarea acestui reprezentant în cod organizator al operei* (faza a III-a) se poate figura în operă în *mod narativ*, prin descrierea unei maşinării complexe aparent inutile, sau în *mod mistic* (a se vedea legenda lui Faust), sau, în fine, în *mod inversat* („în loc ca acel cod să servească la producerea operei, opera serveşte producerii unui cod, sau, în variantă mai modernă, opera evidenţiază cum iluzia voinţei de a face ca totul să provină din unul sau mai multe coduri, sfârşeşte prin ciocnirea cu o «structură absentă», potrivit titlului unei alte opere a lui U. Eco", p. 135); *travaliul de compunere a operei* (faza a IV-a) este simbolizat în operă aproximativ în aceleaşi variante (contemplarea de către un personaj a unei scene care condensează sincronic intriga romanului dezvoltată diacronic, reprezentarea, prin inversie, a unui decompoziţii sau neterminarea intenţioantă a operei); *producerea în afară a operei* (faza a V-a) presupune reprezentarea utilizatorului însuşi în operă pe care creatorul îl face părtaş, îl flatează sau îl critică, îl stimulează sau „frânează" pentru a-l face participant activ la acţiune şi raţionare.

„Inserţia, în opera pe cale de a se face, de reprezentări ale procesului creator care o zămisleşte, corespunde unei proprietăţi a

aparatului psihic, aceea de a-şi produce imagini despre propria funcţionare: *diferenţă esenţială în raport cu aparatele non-psihice"* (p. 137, subl. ns.). Această proprietate de autoreprezentare arată că mecanismul de *introiecţie* nu este o simplă incorporare sau asimilare unidirecţională spre înăuntru, precum şi că opera reuşită („reuşită estetic, dar ratată ştiinţific") întăreşte iluzia de realitate la percipient, iluzie fundamentală aflată la baza unor iluzii particulare în fiecare dintre arte: *iluzia narativă* („lumea descrisă de scriitor poate părea mai reală decât în realitate"), *iluzia figurativă* (peisajul poate apărea ca mai adevărat decât modelul) şi *iluzia proiectivă* (emoţiile şi mişcările corporale sunt localizate în formele expresive ale artei – sunet, cuvânt etc.). Aceste modalităţi ale iluziei se pot cumula, astfel că rezultanta, ca modalitate operantă, apare, în opinia lui D. Anzieu, ca *iluzie de totalizare* (p. 138), ceea ce din punctul de vedere al artistului, constituie *formă individuală în calitate de univers* sau *universul în formă individuală* (caracteristici impuse de acelaşi U. Eco în *Opera deschisă),* temei pentru recunoaşterea a încă unei proprietăţi inalienabile a aparatului psihic, moştenitoare a *Self-ului primar* ilimitat – „matrice originară a topicii psihice" (p. 139): prin disociere/regresie, prin maximizarea incertitudinii asupra frontierelor Eului sau prin simultaneitatea acestor stări, „creatorul regăseşte un contact mai direct, mai imediat, mai autentic cu Selful său psihic originar" (ibid.) care dispune de două caracteristici proprii numai aparatului psihic – *unicitatea* (sentimentul de a fi singular) şi *nelimitarea* (sentimentul de a fi infinit). În această perspectivă, travaliul creator constă de fapt în legarea celor două extremităţi ale psihismului – activitatea matricei psihice primare (selful unic şi nelimitat) şi activitatea gândirii secundare (conceptualizări, deducţii, formalizări), apărând ca sursă de tensiune (creatoare) între aceste

straturi, dispozitive, niveluri, poate întâi de toate ca sentiment că opera este mai vie decât viața.

4. Codul la lucru în operă

„Schița unei ordonări a diversității codurilor" este cea de a doua problemă în care psihanaliștii au lansat contribuții notabile, D. Anzieu fiind unul de prim rang. Dată fiind polisemia noțiunii de cod, ceea ce era cu deosebire necesar privea mai întâi tocmai sensurile acesteia sub raport cronologic și specific.

Între cod și travaliul (procesul) creativ există o afinitate generică întemeiată pe complexitatea și bogăția care le sunt proprii, dar și una particulară, întemeiată pe inseparabilitatea lor – codul apare ca „instrument" *sine qua non* al facerii operei, iar procesul creativ fără codul cu vocație formativă apare cel mult ca o derulare discursivă fără șansa corporalizării expresive. Din savanta și relativ detaliata examinare a sensurilor, conținutului, modalităților de funcționare și limitelor codului vom reține schema de bază și câteva notații neîndoielnic originale (pentru detalii, se poate urmări textul între p. 165 și 211).

Etimologic, noțiunea de *cod* derivă din latinescul *codex* (corpus de semne scrise și având sens juridic), al cărei analogon metapsihologic ar putea fi Supraeul – instanță majoră a aparatului psihic, nu doar ca *enunțiator* al interzicerilor ci și, mai ales, *introductor de ordin simbolic* al cărui prototip este limbajul.

Sensul originar (sens zero) este cel de culegere de legi scrise, o totalitate deschisă la perfecționări, deci incomplet sistematică (de unde se înțelege că între noțiunile de cod și structură nu există identitate); un sens derivat (01) l-ar putea reprezenta *mitul* care ar avea ca notă parțial diferențiatoare faptul de a fi transmis oral și

deci de a avea limite largi de interpretare. În timp, cele două derivate ale sensului originar al mitului glisează spre forme non-juridice, în principal logice;în plus, îndeosebi cea de a doua derivată prescrie explicațiile în forma imaginilor și transmite înțelesuri alegorice ca în unele forme de artă – pictură, povestire etc.

Sensul următor (sensul 1, cu o derivație 1 bis) distins tocmai pe baza consecinței glisării spre logic, este un *ansamblu de semne convenționale* care presupune anumite mijloace de transmitere a informației numai de către cei care cunosc „cifrul" (secret), „cheia" unei combinații; astfel de coduri se numesc *grile* și aparțin inițiaților, nu sunt neapărat scrise dar implică o anumită formulă de înțelegere a inscripțiilor convenționale; mai larg, acest sens al codului trimite la „sisteme de corespondențe între ansambluri de semne" (p. 176).

Al treile sens (2a cu derivația 2b) constă într-o trecere (de la codul secret) la codul ca „ansamblu de convenții care permit emiterea de semnale decodabile de către cei care posedă cheia" (matematică, cibernetică). Caracteristica intrinsecă a acestui sens este *organizarea* cu finalitate de transmitere a informației ca în cazul codului genetic, codurilor sociale și morale în care alfabetul este restrâns, dar combinațiile foarte numeroase.

Al patrulea sens (sensul 3, în ordinea lui D. Anzieu), constă într-un sistem de semne și reguli complexe ale unei limbi naturale – *codul lingvistic*; acesta permite în același timp *transmiterea*, *combinația* și, în special, *transformarea* informației (este de luat în seamă sub-codul stilului privitor la textul scris). În cazul operei, în special al celei de artă, se reține faptul că ea operează cu sensibilitatea și imaginația, recurgând la o combinatorică vastă prin care se depășesc codificările formal cunoscute; în plus, utilizând un cod – lingvistic sau altul, asimilabil – ea nu declanșează un proces

obişnuit de comunicare, cu întoarcerea răspunsului la emiţător („Esenţa vorbirii este în dialog, cea a literaturii este în discurs, special structurat pentru a fi admirabil ca discurs" – R. Passeron, citat în text de către D. Anzieu, p. 166–167). În această perspectivă, trebuie înţeles că nu există un cod „fix" pe care creatorul îl alege pentru opera sa; codul operei este el însuşi rezultatul unei conduite inventive, este o combinare de coduri anterior prezentate, iar aceasta decurge dintr-o trăsătură particulară a creatorului – „capacitatea de a face să funcţioneze împreună tipuri diferite de cod" (p. 167). De altfel, una dintre particularităţile operei literare, din acest punct de vedere, este aceea de a „inventa moduri de utilizare a codului lingvistic care procură echivalenţii gestului, mimicii, intonaţiei etc." (p. 169).

Codul bazat pe o limbă naturală are, spre deosebire de cele precedente, o funcţie metacomunicativă: „este unicul care furnizează un mijloc de a comunica informaţii despre el însuşi şi despre toate celelalte coduri" (ibid.); în acest sens, noţiunile de cod şi de sistem apar ca sinonime (orice cod este un sistem, dar un sistem nu este neapărat un cod, încât „cod este un sistem a cărui funcţie este de a comunica producând mesaje"). Necesitatea unui cod în procesul de creare a operei nu este de origine externă, ci este intrinsecă.

Ultimul sens dat codului (sensul 4), pornind de la relaţia cod – sistem, stabileşte o proprietate definitorie a acestuia prin specificarea funcţionalităţii lui în travaliul creaţiei comparativ cu programul şi structura. Programul este „un sistem ordonat şi formalizat de operaţii, în acelaşi timp necesare şi suficiente, pentru a obţine un rezultat" (p. 174), aşa cum s-a exemplificat mai sus prin apelul la codul genetic sau cum poate fi calificat limbajul artificial

destinat programării pe ordinator (un sens 1 complicat prin sensul 4). Programele imaginate pentru a pune ordinatoarele în locul omului spre a crea opere s-au întemeiat pe o intuiție corectă, în sensul în care faza a treia a procesului creator constă chiar în punerea în act a unui cod, însă în acest caz nu pare a se rezolva tocmai problema (hiper)complexității travaliului creator; în legătură cu aceasta, D. Anzieu lansează o ipoteză extrem de sugestivă asupra diferenței dintre talent și geniu: „cel dintâi caută să economisească primele două faze (el fabrică mai mult decât crează), în vreme ce cel de al doilea desăvârșește, nu fără defecte, nu fără întoarceri înapoi, nu fără rătăciri pe false piste, parcursul complet al travaliului psihic creator" (ibid). În alți termeni, condiția înaltei originalități a genialității, în perspectiva preferată de D. Anzieu, este adâncirea totală, prin regresie/disociere a Eului, în profunzimile inconștientului, legarea maximal productivă, pe acest temei, a operațiilor elaborării primare și secundare cu parcurgerea integrală a procesului artistic (literatura, între arte, este exemplul edificator pentru vocația gândirii creatoare de a scăpa tiraniei codului, de a folosi evocata calitate a codului lingvistic, de a fuziona sau de a opune codurile etc.) pentru a atinge nivelul suprem de emergență.

Situat explicit pe criteriul (valoric al) produsului în explicarea creației, D. Anzieu nu doar că nu poate evita, ci din contră provoacă discuția asupra structurii rezultatului-creație. Luând în considerare două condiții ale structurii ca sistem, după sensurile date de formaliștii ruși și, respectiv, de Lévi-Strauss în antropologie (anume că structura „este constituită dintr-un repertoriu de unități care se diferențiază în serii de opoziții distinctive binare și din reguli de aranjare a acestor unități care dau o coeziune internă sistemului" și

respectiv, că «această coeziune, inaccesibilă observației unui sistem izolat, se revelă în studiul transformărilor grație cărora se regăsesc proprietăți similare în sisteme aparent diferite» (p. 175, de unde am reluat și citatul din Lévi-Strauss), D. Anzieu conchide că, pentru cazul operei de artă, nici una din evocatele condiții nu este îndeplinită, ba chiar cel mai puțin cea de a doua.

Că opera este, din perspectiva codului care – operațional – o instituie, un sistem *sui generis*, că propriul ei cod realizator nu se reduce la un program automat și invariabil, fiind rezultat al unei invenții în vederea ființării ei originale, este, în cele din urmă, lesne de admis, însă premisa structuralității opereri de artă, în sensul comparalității ei, reclamă rezerve, restructurări de perspectivă și nuanțări indiscutabile. Opera de artă dispune cel puțin de o calitate estetică și psihologică aparte – originalitatea, care o face asemănătoare cu altele doar la nivelul elementelor izolate de ansamblu, apărând astfel ca „un sistem care refuză a deveni structură", adică formalizare epuizabilă prin cunoaștere. Dacă, totuși, este de admis că operei de artă îi este proprie o formă, o expresie, o configurație, ceea ce este mai mult decât evident, atunci trebuie acceptat conceptul special forjat de semioticieni pentru această „excepție enormă", acela de *idiolect* („opera are o structură, dar care nu aparține decât ei: este o limbă vorbită de o singură persoană", p. 175). Este vorba tocmai de accepțiunea pe care D. Anzieu o evidențiază când descrie *sesizarea de către artist a codului organizator*: „el își apropie un cod pentru el însuși, dar prin derivare, transformare, destrucție, permutare de coduri existente" (ibid.), o limbă aparte pe care o croiește tocmai în limba comună căreia îi reînnoiește anumite laturi. Aceasta este justificarea pentru care psihologul și esteticianul preferă noțiunea de cod organizatoric

celei de structură formală; opera este un sistem de sub-coduri. Iar pentru a da o raţiune acestei premise, psihanalistul evidenţiază că „aparatul psihic, de asemenea, este un sistem compus din...sub-sisteme", că opera se elaborează sub specia unei tensiuni între două tendinţe: „o tendinţă spre *operativitate* (opera se construieşte după logica unui cod programator care, la limită, ar automatiza fabricarea sa) şi o tendinţă spre *figurabilitate* (opera devenind analogă acestui sistem de ordinul doi care este aparatul psihic" (p. 176, subl. ns.). În afara acestei specificităţi, etichetarea operei ca structură formal şi definitiv încheiată implică plasarea pe poziţia unui academism îngust care sterilizează tocmai procesul creativ, la „capătul" căruia „creatul", pentru a deveni fapt de artă, obiect estetic, trebuie să intre necesarmente în procesul consecvent în care acesta se consacră şi îşi împlineşte raţiunea finalistă de a se comunica.Cum procesul creării operei este tocmai modul de acţiune (emergentă) al artistului, decurge, pentru acesta din urmă, că el trebuie să se afle în posesia unor dispoziţii operaţionale particulare trimiţătoare la stilul personalităţii artisitice, ceea ce implică reluarea din altă perspectivă a problematicii creaţiei în artă.

IV. Perspectivă estetică asupra procesului de creație artistică

1. Premise

Înfățișarea unei viziuni psihologice actualizate și sintetizatoare, nondescriptive și întemeiată pe criteriul creatului – obiectiv final al micro-suitei noastre de cercetări privitoare la procesul de creație artistică (a se vedea și anterioarele două studii asupra perspectivelor de estetică fenomenologică – 1998 și psihanalitică – 1999) – impune cu necesară, dacă nu prioritară, oprirea asupra perspectivei estetice. Toate aceste perspective de abordare sunt consonante în virtutea unei anumite comunalități de obiect: specificitatea lor disciplinară este legică și rămâne mai ales "separatoare", dar corelativitatea lor inevitabilă se prezintă ca o productivă complementaritate. Din unghiul psihologiei artei, ar fi îndeajuns să evocăm faptul privilegiat că aparatul conceptual de bază în direcția explicării părții observabile, accesibile a inefabilului creației de artă este de esență psihologică; în estetică, de pildă, generalizările teoretico-metodologice în anumite arii problematice, cum sunt *natura emoției estetice* sau *nivelurile psihanalitice* ale procesului creator, par a fi fost nevoite să aștepte cercetările și sintezele lui Th. Ribot – 1920, sau, respectiv, dezvoltările și aplicațiile de după jumătatea secolului XX, atât de bine întemeiate prin opera remarcabilă a lui D. Anzieu – 1981.

Procesul de creație artistică reprezintă, poate, cel mai ilustrativ plan al co-relațiilor psihologie-estetică, un fel de registru la extremele căruia vom identifica o deosebire necondiționată a esteticii către psihologie prin prioritatea formulată la început de veac XX de către F. Adorno în al său

System der Aesthetik (*"cea mai imperioasă sarcină a esteticii o constituie o amănunțită și subtilă analiză psihologică"* – 1905, p. 208), ca și o închidere "întemeiată" pe o prejudecată sau pe o pseudo-trebuință de apărare față de varii imixtiuni (cea apsihologiei profila, desigur, "invazia" psihologismului) consemnată într-o sinteză de teoria literaturii a lui Wellek și Warren (*"psihologia nu este necesară artei și nu are în sine valoare estetică"* – 1967, p. 131); în plus, din punctul de vedere al metodei, poate fi consemnată în aceeași ordine de idei și excesiva dacă nu falsa prudență a unor esteticieni de a admite relativitatea judecăților de valoare întemeiate pe metoda experimentală (a se vedea statistica gusturilor, artificialitatea faptelor și măsurătorilor privind formele și stimulii etc. așa cum argumentează R. Francès și M. Imberty într-o psihologie a artei și eseticii – 1979, p. 9-43). După cum o estetică sau alta adoptă o viziune mai globalizatoare sau mai restrânsă, tematica procesului de creație își găsește într-o măsură sau alta, loc ca latură necesară a problematicii creației artistice. Într-o estetică de sistem ca cea a lui T. Vianu (1998) vom constata perspectiva psihologiei creației ca una dintre fundamentări, alături de cea filosofică și de cea fenomenologică, pe când într-o altă estetică, celebră, centrată pe *experiența estetică*, a lui M. Dufrenne, psihologia creației este admisă ca o posibilitate colaterală. Cu astfel de orientări exclusiviste asistăm și azi la întârzierea asimilării în estetică a unui concept fundamental pentru științele umane, studiat inițial în psihologie, cum este cel de creativitate. Până la un punct este de înțeles justificarea "importului" necritic de psihologie în unele discipline, inclusiv în estetică: a evita pericolul explicațiilor subiectiviste, însă tipul reacției de prudență/respingere față de psihologie ne duce cu gândul și la pseudo-temeiurile remarcate mai de mult de către G. Politzer

pentru respingerea *de plano* a psihanalizei – arogarea dreptului de a o critica fără a o fi cunoscut.

Din punctul de vedere al psihologiei, care n-a afişat vreodată ideosincrazii faţă de estetică, se înţelege că ea a preţuit mai mult ceea ce a avut de preluat ca sugestie pentru varii dezvoltări (de exemplu, din conceperea operei ca împlinire şi consacrare estetică în procesul receptării, psihologia ar putea reconsidera criteriul creatului sau al produsului, în direcţia unei mai complete şi specifice definiri a creativităţii artistice, cu posibile extensiuni asupra creativităţii în general); cealaltă direcţie a relaţiei psihologie – estetică, oferta de sugestii – concepte şi soluţii – se derulează cu dăruire generoasă şi obligatorie în matca generală a datelor ştiinţei, a integrărilor teoretice de genul filosofiei ştiinţei.

Poate că nu am fi formulat premisa justificativă a opririi asupra perspectivei estetice a procesului de creaţie în artă dacă în cercetarea românească nu ar exista două remarcabile lucrări-eveniment care demonstrează şi că sunt şi cum sunt posibile, printr-o secretă afinitate, o estetică în care perspectiva psihologică reprezintă una din fundamentările ei relevante şi o psihoestetică expres concepută pentru a repretenta o "contribuţie la o estetică dinamică". Aproape am citat *Estetica* lui T. Vianu (vol. I, 1934; vol. II, 1936; trimiterile după ediţia a IV-a, 1968) şi *Eseu despre cunoaşterea artistică* a lui L. Rusu (ediţia I-a, 1935, în limba franceză; traducerea în limba română în 1989), fiecare însoţite de câte un studiu introductiv de mare anvergură şi profunzime, semnate, respectiv, de I.Ianoşi şi M. Papahagi. Complementaritatea perspectivei estetice asupra procesului de creaţie în artă va fi pusă în relief prin comentarea unor idei cadru şi prin a descrierilor etapelor acestui proces. Nu vom adopta vreo modalitate "standard"

de prezentare a celor două viziuni, de exemplu întâi cea estetică şi apoi cea psihoestetică; o astfel de modalitate ar urmări un studiu comparativ şi s-ar putea încheia cu o evaluare sub raportul "priorităţilor" istorice sau sub cel al diferenţei de saturaţie psihologică, ceea ce nu se situează în prim-planul obiectivului nostru. Vom adopta o modalitate de evocare din perspectiva conţinutului principal de idei; în ansamblu şi în cazul fiecărei etape descrise a procesului de creaţie, punând în valoare contribuţiile repsective la adâncimea şi modernitatea observaţiilor prin care spiritul ştiinţific izbuteşte anumiţi paşi înainte, inclusiv deschideri care au facilitat depăşirea "formulei" exagerat descriptive practicate anterior.

Pentru T. Vianu, ca şi pentru L. Rusu, punctul de plecare în construcţia viziunii estetice, respectiv, psihoestetice şi criteriul fundamental al analizelor este *creatul*, opera de artă. *"Creatul şi numai creatul ne poate susţine în evaluarea corectă atât a creatorului cât şi a receptorului. «Psihologia artei », în sensul psihologiei implicate în operă, va conta de aceea mai mult decât «psihologia artistului» pentru că va rămâne criteriul şi garantul final al acesteia"* (I. Ianoşi, 1978, p. 170). În psihologia creaţiei, prioritatea criteriului "produs" a fost instanţiată din prima treime a veacului al XX-lea prin tezele lui L. S. Vâgotski şi apoi ale lui R. Francès, în legătură cu necesitatea *metodei obiective* în cercetarea creaţiei artistice.

T. Vianu tratează temeiurile psihologice ale artei ca o direcţie prioritară a esteticii operei fără a împrumuta şi transpune automat concepte psihologice în estetică, ci selectând şi integrând într-o viziune sintetizatoare. L. Rusu, admiţând necondiţionat prioritatea creatului, face un effort particular, poate mai complex, de a se

centra pe artist şi pe activitatea sa creatoare numai întrucât acesta este autorul (creatorul) operei; viziunea sa are întemeieri expres psihologice în sensul că *"geneza actului creator este identificată cu viaţa psihică"* (M. Papahagi, 1988, p. 9).

Ambii gânditori admit că procesul de creaţie în artă implică o anumită corelativitate a dispoziţiilor inconştiente şi conştiente, creatoare, mobilul este tocmai imaginea sau ideea, forma care anticipează sau prefigurează printr-o clarificare interioară, evidenţiind o "dispoziţie creatoare" ("predispoziţia creatoare" la L. Pareyson, 1984). Principiul explicativ al lui L .Rusu se nuanţează în descrierea etapelor procesului de creaţie în artă. Pentru a explica tainica procedare a artistului, esteticianul psiholog îşi propune să plece de la distincţia substanţială dintre *dat* şi *creat: "Esenţa artei nu poate fi explicată decât tocmai prin această diferenţă şi nu prin aspectele sale comune"* (p. 42).

2. Etapele procesului de creaţie

2.1. Pregătirea. Declanşarea procesului creator poate fi pusă, mai întâi, pe seama unei voinţe de afirmare, de autorealizare a artistului (*creator nu devii, ci eşti* - spune L. Rusu în spiriul esteticii şi psihologiei geniului ereditar), ca "sursă primordială a proceselor psihice" plasată la nivelul "inconştientului înnăscut" (*Aceasta este o lume misterioasă pe care nu o putem decât bănui şi interpreta după manifestările ei*, p. 72). Deşi momentul declanşator este evident şi preponderent iraţional, L. Rusu vorbeşte de *raţionalitatea* lumii frumosului ca dispunând de atributul unei normativităţi a creaţiei. Prin urmare, artistului îi este proprie o înaltă disponibilitate de întoarcere spre eul originar la nivelul căruia are loc germinarea ideii artistice ca singură procedare opusă tendinţei către

o expresivitate automată, fără durabilitate artistică. Declanşarea de la *interior spre exterior* apare ca mecanism specific de germinare capabil să explice cine şi în ce fel decide asupra esteticităţii expresiei, adică tocmai efortul artistului, tensionarea, neliniştea prin care se realizează biruinţa asupra naturii primare şi, deci, transcenderea acesteia prin generarea imaginii artistice, a "formei vii" care îl eliberează de presiunea inconştientului în direcţia unui nou echilibru aşteptat.

Concesia faţă de ideea înzestrării înnăscute a artistului apare mai degrabă ca nevoie de a marca deosebirea dintre acesta şi omul de rând nu ca simplă diferenţă cantitativă, de grad, ci ca una calitativă; datul ereditar, incontestabil nici n-ar avea sens în lumina ideii autorului despre tensionarea şi efortul de transcendere a naturii primare, iar raţionalitatea ca atribut normativ al creaţiei presupune cu necesitate cel puţin intenţia ordonatoare, conştientă, adică un mecanism de speţă motivaţională, o stare de necesitate actuală ca temei psihologic al autoproiecţiei în operă. Această dispoziţie creatoare este sinergic condiţie congenitală şi efect de autoformare cognitiv-afectivă. Se poate conchide că L. Rusu este printre foarte puţinii gânditori care restituie în acest mod etapei de preparare parametrii ei de definire ca moment esenţialemente creativ, dincolo de descrierile care o reduceau la activitatea de acumulare, de "documentare".

În adaos, T. Vianu aduce câteva observaţii complementare: 1) pregătirea operei începe cu imprimarea amintirilor în copilărie; 2) pentru întoarcerea în sfera copilăriei *"este necesară o disponibilitate a atenţiei, o predispoziţie către contemplarea gratuită"* (p. 253); 3) opera care se înfăptuieşte reprezintă adesea *"corectarea unei realităţi resimţită ca nesatisfăcătoare"* (ibid.); specifică artistului,

alături de imaginație, este "puterea de a simți"; pregătirea apare ca relativ difuză și,. deci, neconincidentă cu limitele experienței artistului, uneori amintirile poartă semnul opoziției în raport cu ceea ce a fost la originea lor; în fine, pregătirea are două funcții – una *impresă* (asimilare de material informațional și ascuțire de facultăți *"mai înainte ca viziunea operei să se fi format")* și una *expresă*, ca acțiune dirijată, coordonată cu o concepție în linii mari stabilită (virtuozul care pregătește concertul, actorul care alege din variantele întruchipării personajului etc.)

Reținem, în cele din urmă, datorită mai ales lui L. Rusu, că etapa pregătitoare a procesului de creație artistică rezidă într-o plonjare în sine a artistului, în inconștient, ca un triumf asupra naturii sale primitive, traducând declanșarea pulsiunii lăuntrice și captarea ei într-o primă formă artistică fie și difuză, o primă germinare care va anunța expresia echilibrului, pe cale de a se restabili. *"Voința de putere"*, în sensul motivației intrinseci de comunicare/înrâurire a percipientului reprezintă potențialitatea înnăscută care decide în privința naturii creatoare: *"acolo este o lume misterioasă pe care nu o putem decât bănui și interpreta după manifestările ei"* (p.72).

2.2. Inspirația. Ca etapă succedentă, în principiu, ea se identifică mai întâi prin *apariția imaginii-idee* la nivelul structurilor dinamice ale inconștientului/preconștientului, ca schiță anticipativă îndeajuns de saturată intelectiv încât să releve începutul unui scenariu dramatic al creației, cum o califică L. Rusu. Dar ea se identifică mai apoi prin *cristalizarea acestei* imagini-idee în forma genuină al cărui atribut de definiție este tendința de extrinsecare. Ca dispoziție creativă specifică, inspirația produce saltul sau transpoziția efortului creator din plan inconștient în plan conștient

fără a reduce sau rezolva tensiunea interioară. Geneza formei anticipative, "inspirate" are loc în "laboratorul" preparației, iar cristalizarea formei-proiect care va ghida procesul creării operei o instituie ca moment distinct care acoperă ceea ce îndeobște se cheamă iluminare.

T. Vianu tratează inspirația ca *"moment exploziv care creionează liniile generale ale viitoarei opere"* (p. 260); amintitul moment inițial, pune în mișcare procesul (apropierea lui, în etape premergătoare, este trăită ca stare de disponibilitate, ca trebuință creatoare încă neorientată spre o țintă clar conturată, este tocmai greu definibilul germene care urcă din inconștient spre a lua forma unui proiect). În inspirație artistul resimte începutul decis al unei organizări și clarifiări interioare ca venită din afară, un moment al *spontaneității*, al *necesității* sau iminenței prefigurării jaloanelor operei identificat prin vivacitatea imaginației și frenezia trăirii afective. Darul inspirației este o soluție la o problemă creatoare chiar dacă în *lanțul intuițiilor și ideației sunt verigi lipsă* (în inspirație *"numai începutul și sfârșitul procesului figurează în conștiință, în timp ce desfășurarea lui medie aparține travaliului inconștient"*, 1968, p. 262). T. Vianu încearcă și izbutește să facă inteligibil până la "tangibil" intuitiv momentul inspirației invocând observații subtile ca cea consemnată de Nietzsche (*"Asculți și nu cauți, iei fără să te întrebi cine dă..."*) sau mărturisiri ale creatorilor cum este cea a lui Wagner despre geneza acordului în Mi bemol major din preludiul *Aurul Rinului* (*"....mi se păru că mă cufund într-un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curând un caracter muzical [...] Îmi dădui seama că îmi apăruse motivul preludiului....așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da până atunci formă"*). *Plenitudine de*

fericire şi angoasă care apar ca părţi integrante, *imagini, amintiri, judecăţi* şi *tendinţe* anterior răzleţe care acum îşi află *căile convergente ale unificării* într-o sinteză atotcuprinzătoare, inspiraţia apare ca "trăire a necesităţii imperioase căreia artistul nu i se poate sustrage" (1968, p. 262).

Poate cea mai subtilă contribuţie a lui L. Rusu în înţelegerea inspiraţiei constă tocmai în sugerarea caracterului ei procesual, atât cât este posibil, pentru a o sustrage interpretării ca fenomen instantaneu, subit, "misterios" în care începutul declanşator se confundă cu încheierea în străfulgerarea aceleiaşi clipe. Această rezolvare aproape expres afirmată de L. Rusu se arată a fi una "inspirată" de subtilitatea observaţiei psihologului care promovează o viziune dinamică asupra creaţiei. Chiar dacă latura de mister nu este cu desăvârşire rezolvată, cel puţin în ceea ce priveşte momentul germinării formei genuine în straturile profunde ale elaborării psihice, concepţia dinamică ne rezervă posibilitatea unei înţelegeri suficient de demitizate, cel puţin în ceea ce priveşte momentul iluminării sau cristalizării ideii în forma-proiect care va ghida întreaga elaborare creatoare. Că nu în inspiraţie îşi găseşte artistul restabilirea echilibrului aşteptat, este o idee cât se poate consecventă în concepţia generală a autorului, căci generarea proiectului nu este totuna cu formarea operei, sau, altfel spus, inspiratia ca dispoziţie creatoare traversează întregul proces de creaţie în toate fazele sub forma cărora el este descris. Ea incumbă "scheme dinamice anticipatoare" ca sinteze operaţionale neîntrerupte, ca verigi ale unui discurs de discontinuităţi sau de "rupturi ale constrângerilor pe care inteligibilitatea anterioră le impunea" (C.R. Hausman, 1985), parcurgând un traseu aparent

complet sub specia hazardului, dar care, în fapt, este proiectat sub specia "serendipităţii controlate" (J. Jaques, 1993).

Dintre toate etapele procesului de creaţie în artă, respectiv dintre dispoziţiile creatoare afiate în prim-planul elaborării artistice, cea care a reţinut în mod special atenţia lui L. Rusu (p. 169) a fost inspiraţia ca dispoziţie superior productivă fructificată de artist prin inovare. Invocându-l pe Th. Ribot, autorul stăruie cu deosebire asupra unei tipologii a inspiraţiei pe criteriul raţionalităţii imaginii creatoare. El propune două mari tipuri de inspiraţie: unul al *imaginii intuitive* caracterizat prin preeminenţa procedării analitice, de la unitatea globală la detaliile caracteristice adecvate întregului, o procedare mai ales spontană, bazată pe rezolvările intuiţiei, inspiraţia apărând ca venită "din afară", ca având caracter ludic şi sursă în structurile funcţionale ale inconştientului, şi altul al *imaginaţiei reflexive*, preponderent sintetic, de la detalii la unitatea globală, o procedare constructiv-reflexivă, bazată pe gândirea sistematic apreciativă, inspiraţia prezentându-se ca efort "din interior" a cărui sursă se identifică la nivelul structurilor operaţionale ale intelectului. Primul tip ar fi, deci, unul de inspiraţie inconştientă, ludică, cel de al doilea - unul de inspiraţie conştientă, de efort. Important ni se pare faptul că L. Rusu adoptă o viziune deschisă, non-globalizantă, demitizantă asupra inspiraţiei depăşind tiparul mai vechilor observaţii potrivit cărora inefabilul inspiraţiei era *ipso facto* cu desăvârşire inexplicabil. Că "misterul" creaţiei nu este, astfel, anulat !? Dar care estetician sau psiholog îşi va asuma riscul unei atari ipoteze sau atitudini "rezolvitoare"?

2.3. Elaborarea sau *invenţia* sunt denominaţii diferite date de L. Rusu şi, respectiv, T. Vianu celei de a treia etape a procesului

de creație, pentru a notifica unul și același conținut. Deosebirea rezidă în aceea că T. Vianu, urmărind "drumurile invenției", admite că ea poate avea loc ca *"proces absolut anterior luării de contact cu un material și încercării de a întocmi o expresie"* (1968, p. 268), chiar dacă recunoaște că numeroși sunt artiștii care nu inventează decât executând, iar L. Rusu rămâne decis pe poziția că elaborarea este simultană cu lucrul în materia artei. În primul înțeles se face mai mult loc unei tratări accentuat descriptive, în cel de al doilea înțeles se face mai mult loc unei tratări de conținut operatoriu.

Concepută de L. Rusu ca etapă creatoare cu indici mai lesne observabili atât pentru introspecția artistului și pentru descrierea "din afară", elaborarea este apreciată ca fază crucială a creației artistice; înlănțuire productivă de invenții spontane și/sau deliberate, ea specifică mai întâi caracterul ordonator al cristalizării proiectului legitimat de inspirație. Inovarea în elaborare este cu atât mai productivă cu cât inspirația a fost mai profundă și mai bogată. În această etapă, se petrece "deplasarea" efortului creator de la potențial la manifest: artistul manifestă relativ explicit opțiunea sa preferențială, eligibilitatea pentru acele prefigurări ale modalităților rezolutive, plastic-intuitive care sunt chemate la configurarea formei operei. Activitatea inventivă a fanteziei și cea apreciativă a sentimentului se desfășoară în chiar lucrarea cu "materia" care dă corporalitate operei, evidențiindu-se ca o spectaculoasă comutare de plan - din preponderent inconștientă în preponderent conștientă - deci ca unic drum și "remediu al dezechilibrului interior" al artistului. Potențialitatea productivă a proiectului "inspirat" devine virtualitate expresivă generatoare de formă artistică, ceea ce este, în esență, un alt mod - psihologic - de a fi formulat, cu decenii înainte, ideea mai recentă a lui L. Pareyson potrivit căreia crearea

operei ca formă (artistică) presupune sinergia dintre operarea cu o materie şi invenţia singurului "mod de a face".

În descrierea lui T. Vianu, artistul poate urma două căi de dezvoltare a germenului inspiraţiei prin invenţie: una este sintetică sau deductivă, de la unitate la detalii, ceea ce Fr. Paulham numea *dezvoltare prin evoluţie* (*spontană* – independentă de voinţa artistului sau *reflexivă* – bazată pe funcţiile logice), cealaltă este una opusă, analitică sau inductivă, de la detalii la unitate, sau de la o viziune globală la altă viziune de totalitate care i se substituie, ceea ce acelaşi Fr. Paulham, invocat de T.Vianu, numeşte *dezvoltare prin transformare* sau *dezvoltare prin deviere*. Ni se pare că accentul mai stăruitor pe mecanismele globale ale invenţiei ca strategie lăuntrică a fost astfel conceput încât să se rezerve implicaţii speciale etapei ultime ca *putere înfăptuitoare.*

Principalele procese psihice şi, respectiv, abilităţi creative fondate pe aceste procese, sunt cele intelective - intuiţia, imaginaţia, cu funcţia lor structurantă şi cele afective - emoţia, sentimentul, cu funcţia lor energizant-valorizatoare. De obicei, mai vechile explicaţii ale mecanismului elaborării creatoare erau reduse potenţial la manifest: artistul manifestă relativ explicit opţiunea sa preferenţială, eligibilitatea pentru acele prefigurări ale modalităţilor rezolutive, plastic-intuitive care sunt chemate la configurarea formei operei. Activitatea inventivă a fanteziei şi cea apreciativă a sentimentului se desfăşoară în chiar lucrarea cu "materia" care dă corporalitate operei, evidenţiindu-se ca o spectaculoasă comutare de plan - din preponderent inconştientă în preponderent conştientă - deci ca unic drum şi "remediu al dezechilibrului interior" al artistului. Potenţialitatea productivă a proiectului "inspirat" devine virtualitate expresivă generatoare de formă artistică, ceea ce este , în esenţă,

un alt mod - psihologic - de a fi formulat, cu decenii înainte, ideea mai recentă a lui L. Pareyson potrivit căreia crearea operei ca formă (artistică) presupune sinergia dintre operarea cu o materie și invenția singurului "mod de a face".

În descrierea lui T. Vianu, artistul poate urma două căi de dezvoltare a germenului inspirației prin invenție: una este sintetică sau deductivă, de la unitate la detalii, ceea ce Fr. Paulham numea (1) *dezvoltare prin evoluție* (*spontană* – independentă de voința artistului sau *reflexivă* – bazată pe funcțiile logice), cealaltă este una opusă, analitică sau inductivă, de la detalii la unitate, sau de la o viziune globală la altă viziune de totalitate care i se substituie, ceea ce același Fr. Paulham, invocat de T.Vianu, numește *dezvoltare* (2) *prin transformare* sau *dezvoltare prin deviere*. Ni se pare că accentul mai stăruitor pe mecanismele globale ale invenției ca strategie lăuntrică a fost astfel conceput încât să se rezerve implicații speciale etapei ultime ca *putere înfăptuitoare*.

Principalele procese psihice și, respectiv, abilități creative fondate pe aceste procese, sunt cele intelective - intuiția, imaginația, cu funcția lor structurantă și cele afective - emoția, sentimentul, cu funcția lor energizant-valorizatoare. De obicei, mai vechile explicații ale mecanismului elaborării creatoare erau reduse inovării, însă, este explicată precumpănitor printr-o evidentă reducere la dispozițiile cognitive, ceea ce, adevărat fiind, este și incomplet căci în efortul creativ întreaga personalitate a artistului se află în funcționare înalt productivă, principiu admis, de altfel, în ambele viziuni, dar care își găsește particularizarea în perspectiva mai largă a conduitei creatoare. Vom conchide, totuși, că esența psihoestetică a mecanismului inovării, asupra căreia vom stărui în paragraful următor, această etapă crucială în scenariul dramatic al creației

artistice, a fost surprinsă de L. Rusu într-o modalitate care rămâne actuală prin prudența critică în asumarea necondiționată a explicației psihanalitice, ca și a celei formaliste, eventual psihofiziologizante. Inovarea ca vocație particulară a elaborării creatoare în artă rămne fidelă sieși, adică ea premerge într-un fel expresiei (sau formei) a cărei posibilitate comunicativă este și se "validează" prin execuție în expresia pe care o conținea ca virtualitate.

= putere înfăptuitoare

2.4. Executarea. La o primă și superficială vedere, execuția ar putea fi identificată cu un exercițiu de rutină, de "copiere" cu ajutorul unui set de abilități și unelte meșteșugărești a unei imagini interioare gata formate, în așa fel încât spiritului creator al artistului nu-i revine altceva decât să opereze o transpoziție mecanică, de la interior la exterior, o simplă corporalizare. Într-o astfel de identificare a execuției se ascunde ideea simplificatoare că opera ca plăsmuire de formă este o configurație suspendată subiectiv și anterioară propriei ei forme materiale. Una este aparenta anterioritate a imaginii-proiect, iar în această privință H. Delacroix (1927) este destul de sugestiv și tranșant (*"Elaborarea poate rămâne cu totul interioară, iar execuția poate să-i urmeze. Dar este vorba totdeauna de invenție"*, p. 155), și alta este evidența netăgăduită a oricărui act uman făcut cu artă, căci a găsi cuvântul care exprimă adevărul sau expresia concret-sensibilă care face deplin inteligibilă o trebuință de comunicare reprezintă tocmai puterea de a depăși un obstacol deopotrivă cognitiv și "tehnic". Pentru artist, spune L. Rusu, execuția ia forma unei veritabile lupte cu materia în care *sentimentul și ideea* iau o valoare estetică: *"Forma materială a ideii artistice se naște odată cu ideea însăși, ea*

nu este ceva exterior care se adaugă ideii" (1989, p. 219). Consecutivă elaborării, mai degrabă într-o ordine didactică a explicării procesului de creație, execuția este "etapă de transcendere spre exterioritate" care face ca opera să apară "ca un analogon al sufletului, ca o obiectualizare făcută necesară de o insuportabilă presiune interioară", cum remarcă M. Papahagi (1989, p. 13), interpretându-l pe L.Rusu. În principiu inovarea presupune un spectru mai larg de implicații, conotații, variante, "soluții" divergente, detalii caracteristice, scheme operaționale, simboluri etc.; dintre acestea numai unele se probează ca adecvate întregului care se întruchipează - opera, astfel că, la nivelul extrinsecării plastic-intuitive, execuției îi revine rolul eligibilității în chiar confruntarea cu rezistențele materiei artei, o eligibilitate inspirată, inovatoare și formativă.

"Înțeleg prin execuție – scrie T. Vianu – *toate actele grație cărora artistul izbutește să organizeze viziunea sa internă într-o expresie comunicabilă"* (1968, p. 268). În acest fel, travaliul creator al artistului, în ultima etapă a creației, este orientat într-o dublă direcție – 1) cea a unei atente citiri de sine și 2) cea a realizării unei valori asimilabile de către percipient, ceea ce, în alți termeni, vrea să sublinieze că execuția unei opere se petrece în fața a doi martori invizibili – 1) *propria conștiință a artistului* și 2) *reprezentarea unui public.* Oricare ar fi factura ei, opera rămâne o expresie a spiritualității artistului și, deci, conține o intenție de comunicare. Condiția ei este unitatea, coerența, armonia părților în întreg: fiecare element este motivat de cel precedent și pregătitor pentru cel succedent, *"până la finalul care împlinește organic tot ceea ce i-a premers [...] iar fără această virtute opera și-ar pierde capacitatea de a transmite"* (1968, p. 270). Univers închegat, pentru percipient sau "fâșie smulsă

accidental din *totalul* sau interior, ca o formă de trecere", pentru artist (A. Gide), opera armonios încheiată include un "calcul estetic" o limitare exterioară şi interioară care decurge din *natura viziunii care se exprimă*; "marginile" sunt tocmai limitele libere ale personalităţii artistice, imageriei şi sentimentului artistic (veritabili *reglatori* ai travaliului creator în etapa execuţiei. Concluzia lui T. Vianu întregeşte o viziune ştiinţifică incontestabilă: *"vechea înţelegere a execuţiei ca un simplu act de transcriere a invenţiei, gata în întregime mai înainte ca execuţia să înceapă, face parte din prejudecăţile unei psihologii naïve"* (1968, p. 277).

În termeni de aptitudini spcifice care prezidează încheierea procesului în operă, adică la nivelul execuţiei, vom accepta că în această etapă prevalenţa revine *capacităţii de expresie.* Definirea acestei capacităţi specific artistice este de natură să ne ofere complementar argumente necesare înţelegerii psihoestetice a etapei execuţiei. Capacitatea de expresie nu poate fi identificată corect doar ca o sumă de abilităţi "tehnice" pur instrumentale de transpoziţie a elaborării în expresie, adică o aptitudine explicabilă ca simplă operare cu mijloacele de expresie (de exemplu, mimica, postura, intonaţia, cuvântul - în arta actorului). Spunem că expresivitatea este un corelat inalienabil al elaborării creatoare, că *forma expresivă este virtual conţinută în elaborare* sau, în fine, că elaborarea este creativă numai în măsura în care ea a găsit la nivelul proiecţiei lăuntrice singura formă (expresie-proiect) care o face adecvat şi superior comunicativă (Gh. Neacşu, 1971), dar în acelaşi timp, că expresivitatea este o virtute creatoare numai în măsura în care ea a găsit la nivelul expresiei "fizice" singura formă care o adecvează superior comunicativ la întregul care se întruchipează : opera. Elaborarea creatoare (germinarea,

cristalizarea, invenţia) şi expresivitatea sunt corelative şi, într-un fel, simultane; în perspectivă procesuală, în fiecare etapă, este însă vorba de comutări succesive de accent şi prevalenţă a unor mecanisme psihice şi aptitudini specifice care prezintă activitatea creatorului ca progresiv formativă şi înalt productivă.

Dacă admitem (iar psihologic, în virtutea principiului potrivit căruia orice procesualitate este productivă în măsura în care se împlineşte într-un produs, nici nu am putea să nu admitem) că *opera este tocmai procesul ajuns la încheiere*, cum afirmă foarte sugestiv L. Pareyson, atunci, cu privire la *discursivitatea inerentă procesului de creaţie*, nu am putea conchide decât că ea *reprezintă tocmai personalitatea artistică* în actu, *în starea de graţie, de generare de nou, de emergenţă*. "Descrierea" pe care am încercat-o s-a centrat cu precădere pe structura aptitudinală a artistului în dinamica sa. Or, deşi prin definiţie aptitudinile artistice fundamentale sunt inalienabile procesului creator, activitatea creatoare a artistului implică şi factori care nu concură direct la creaţie, în sens strict operaţional-instrumental, dar care se includ într-un complex de determinări constituind "identitatea ireductibilă inteligibilă" a rezultatului-creaţie (C.R.Hausman, 1995). Se impune să considerăm procesul de creaţie din perspectiva mai largă a conduitei creative.

V. Perspectivă psiho-estetică asupra procesului de creaţie artistică – conduita creativă (sinteză)

1. Premise.

Prolegomenele unei perspective de psihologia artei, revizuite şi sintetizatoare asupra procesului de creaţie ar trebui să reţină mai întâi câteva propoziţii cheie psihologice şi estetice, dintre cele enunţate în anterioarele noastre trei studii secvenţiale (1998, 1999 şi, respectiv, sub tipar).

– În faţa feluritelor "etapizări" ale procesului artistic, rezultă necesitatea instanţierii unui criteriu metodologic unitar, iar acesta nu ar putea fi altul decât *criteriul creatului*, adică al operei de artă ca rezultat-creaţie (criteriul propriu metodei obiective în cercetarea psihologică a creativităţii: o etapă este *de creaţie* numai dacă ea relevă o stare identificabilă din fiinţa operei ca structură în devenire, de la intenţia creatoare la forma formată – Gh. Neacşu, 1998).

– Creaţia este mai întâi o experienţă efectuată mental (H. Delacroix, 1983).

– *"A face inventând în acelaşi timp modul de a face; a considera reuşita drept propriul său criteriu; a produce opera inventându-i regula individuală; a face să coincidă invenţia cu producţia; a opera în aşa fel încât opera să fie în acelaşi timp logos şi rezultatul propriei formări – iată tot atâtea expresii echivalente pentru a desemna procesul formativ al artei..."* (L. Pareyson, 1984, p. 137).

– Procesul psihanalitic al creaţiei artistice presupune un activism particular, cu un număr de faze şi cu mecanisme complexe fondate pe relaţia productivă dintre inconştient , preconştient şi

conştient: *"A încerca o stare de sesizare"* (surprindere, resimţire, activare – n.n.) presupunând o *disociere, regresie* în inconştient a Eului (parţială, bruscă şi profundă, la momentul potrivit al unei crize interioare); *"A conştientiza un reprezentant psihic inconştient"* (identificarea şi readucerea la nivelul gândirii preconştiente a unor imagini, acte, impresii, procese, emoţii etc. anterior refulate; *"A instanţia respectivul reprezentant ca un cod organizator al operei şi a alege un material apt să doteze acest cod cu un corp"* (adică prin *legarea* şi *transformarea* acestuia în nucleu central al operei sub jurisdicţia Eului ideal); *"Compunerea operei în detaliile ei"* cu sprijinul Supraeului şi sub amprenta *stilului* personal care implică o strategie proprie mecanismelor de apărare inconştientă (*remuşcările, retuşările, variantele, noile documentări, preocupările logice, etice, estetice etc.*, cu funcţia lor de elaborare secundară, conştientă); *"A prezenta opera în afară"*, opera încheiată, publicată, jucată sau expusă, vizând efecte imaginative, afective, onirice, atitudinale asupra percipientului (D. Anzieu, 1981, p. 13; 14).

– Elementele (aptitudinale ale) structurii artistice sunt într-o permanentă interacţiune; momentele procesului - creator sunt întrepătrunse; pregătirea operei începe cu amintirile şi energiile acumulate în copilărie; *"Fantezia creatoare a artistului găseşte centrul activ al plăsmuirilor sale ...în puterea de a simţi"*; inspiraţia, ca moment exploziv iminent prefigurează greu definibilul germene care urcă din inconştient spre a lua forma iniţială de proiect şi a se dezvolta în şi prin invenţie; *"Vechea înţelegere a execuţiei ca un simplu act de transcriere a invenţiei, gata în întregime mai înainte ca execuţia să înceapă, face parte din prejudecăţile unei psihologii naïve"* (T. Vianu, 1968, p. 254; 277).

– *"Nu vrem să ne mărginim la analiza sufletului artistului, ci prin analiza sufletului său să ajungem la înțelegerea sufletului operei. Prin urmare, nu artistul ca atare, ci tot opera de artă este scopul ultim al cercetării noastre"; " Noi studiem procesul creator în principiu, în trăsăturile sale fundamentale, pentru a descifra normele inerente desfășurării lui, norme în virtutea cărora se va putea mai bine înțelege esența artei"*; punctul de plecare într-o asemenea cercetare *"N-ar putea fi altul decât problema expresivității psihice"*, în sensul că elaborarea operei se prezintă ca dispoziție creatoare activată în faza inițială, inconștientă, apoi cristalizată într-un proiect (iluminarea) în temeiul căreia expresia este tocmai forma materială a ideii artistice; captarea Eului artistic în forma armonios încheiată a operei de artă este expresia redobândirii unui nou echilibru. *"Forma materială a ideii artistice se naște odată cu ideea însăși..."* (L. Rusu, 1989, p. 44; 45; 290).

Reținând propozițiile cheie care ilustrează elocvent cele mai notabile dintre viziunile estetice și psihoestetice cu privire la procesul de creație artistică se pot constata câteva consensuri, uneori explicit, alteori implicit: ① adoptarea "formulei clasice" a descrierii procesului artistic în patru etape; ② orientarea către procesele, operațiile și, în general, mecanismele (psihologice) prin care procesul se pune în evidență; ③ admiterea faptului că procesele și mecanismele respective (în principal cele cognitive și emoționale) se prezintă ca dispoziții sau aptitudini mai mult sau mai puțin generale, însă specificate pentru cazurile unei arte sau alteia; în fine, ④ consensul potrivit căruia potențialitățile creative vizează solidaritatea dispozițiilor inconștiente și conștiente. Pe această direcție, în cercetarea românească există o sinteză plină de erudiție datorată lui N. Pârvu (1977). Se pot constata, de asemenea, și note

diferenţiatoare care tind să scoată explicaţia din modelul clasic de abordare a procesului artistic. T. Vianu, de exemplu, afirmă, fără consecinţa restructurării perspectivei estetice tradiţionale că discursivitatea procesului trebuie înţeleasă ca mod de manifestare a structurii aptitudinale a artistului; L. Rusu este mai tranşant în această privinţă atât la nivelul poziţiei de principiu (primatul operei, a creatului, nu poate fi afirmat decât ca rezultat al unui proces datorat unui creator), cât şi la nivelul descrierii fazelor procesului creator ca efort eroic al artistului de a-şi restabili echilibrul interior. Însă, pe această direcţie, în tematica psihologiei creaţiei, cu aplecare specială asupra acelei artistice, o ingenioasă lucrare, relativ recentă, datorată lui M. Bejat (1971), reprezintă prima poziţie contestatară faţă de tradiţionalul model explicativ/descriptiv. Anume, M. Bejat şi-a propus să trateze procesul artistic nu atât din perspectiva etapelor cât din aceea a factorilor determinanţi ai creativităţii. Astfel, în locul "schemei" clasice vom găsi în lucrarea autorului citat factorii principalilor tipuri de activităţi implicate în creaţie: (1) **patosul muncii** (factori motivaţionali, volitivi şi afectivi-atitudinali reliefaţi de pasiunea pentru muncă), (2) **creaţia ca activitate generală a artistului** (factori ai creativităţii şi inteligenţei) şi ca ansamblu de activităţi specifice, *tematice* cum sunt **munca pregătitoare, inspiraţia, afectivitatea şi luciditatea, conştientul şi inconştientul, întâmplarea şi rolul ei în creaţie, întruchiparea ideii, aspecte diferenţiale în activitatea creatoare** (1971, p. 94 – 160).

Abordarea procesului de creaţie în artă prin recentrarea pe activitatea artistului este un pas semnificativ în depăşirea modelului descriptiv tradiţional care pare a-şi fi epuizat resursele. În această perspectivă se pot înscrie două alte cercetări monografice însoţite

de o largă serie de studii teoretice şi experimentale dedicate unei arte interpretative – arta actorului: una a autorului studiului de faţă, cu privire la transpunerea şi expresivitatea scenică (1971), cealaltă a lui S. Marcus cu privire la empatia scenică (1971).

Pe o filiaţie care l-ar avea ca promotor pe L. Rusu şi ca prim contestatar şi restructurator pe M. Bejat, ţinem să ne înscriem cu *ipoteza potrivit căreia procesul de creaţie artistică reprezintă tocmai personalitatea artistică in actu, în stare emergentă; principiul explicativ firesc şi necesarmente cuprinzător pe care vrem să-l instanţiem este cel al conduitei creative.*

2. Generalităţi despre conduită

Conceptul de *conduită* elaborat în psihologia franceză nu a izbutit, din păcate, să se impună şi să se generalizeze în teoria psihologică decât într-un spaţiu relativ restrâns (C. Doron, L. Prevost, 1999). S-a instanţiat, însă, termenul de *comportament* promovat de orientările behavioriste şi neobehavioriste. P. Janet a definit conduita de la început ca *fapt psihologic* ("conduita fiinţei vii"), fapt exterior şi nu interior. Lagache, la jumătatea secolului (1951), în respectul faţă de promotor şi în spiritul psihologiei franceze, a nuanţat definiţia în sensul unui *"ansamblu de operaţii, materiale şi simbolice, prin care un organism aflat într-o împrejurare tinde să-şi realizeze posibilităţile şi să reducă tensiunile care îi ameninţă unitatea şi îl motivează"* (p. 310). În fine, spre ultima treime a secolului (1973), Widlöcher adaugă precizarea că, prin conduite, *"trebuie înţelese cele care se exteriorizează în acţiune, dar şi cele care se interiorizează în modalitatea fantasmelor sau sub forma unor raporturi intrasubiective între diverse tendinţe ale aparatului psihic"* (p. 392). Să mai amintim că Galperin a dezvoltat

o teorie a acțiunilor mentale și că Piaget a instituit termenul de *conduită funcțională* ordonată de doi factori lăuntrici – unul cognitiv structurant, altul afectiv valorizator. Să conchidem că, în principiu, termenii de conduită și comportament au fost promovați ca echivalenți. Numai în principiu, deoarece înțelesurile lor ultime nu sunt perfect identice: comportamentul, ca sistem de acte observabile, face trimitere, neîndoielnic, la activitatea lăuntrică a cărei manifestare "expresivă" este, însă, fără precizarea dacă întreaga procesualitate internă se consumă în exteriorizare; conduita, ca sistem de acte și operații sau acțiuni, deopotrivă intrasubiective și "materiale", face trimitere prevalent la existența unei vieți inobservabile a psihismului nu total și complet traductibilă în acte manifeste (a se vedea "fapte psihologice" specifice cum sunt conștientizarea, generarea și valorizarea stărilor afectiv-motivaționale, credința, empatia și, nu în ultimul rând, creația). Chiar dacă, în principiu, comportamentul și conduita presupun sinergia planurilor intern și extern ca *totalitate structurată*, ideea că aceste planuri sunt perfect superpozabile ori reductibile unul la celălalt este de un simplism care nu reclamă argumentări. Conceptului de *conduită* îi este propriu și expres atributul de definiție potrivit căruia elaborarea lăuntrică este mai bogată și nu se epuizează în *comportament*.

Pentru cazul particular al creației artistice expresia-comportament (că să recurgem la o sintagmă întrucâtva pleonastică) are similar unui efect de compensare cel puțin două valențe specifice: polisemia generată prin însăși faptul de a fi rezultat-creație al proiectării artistului și potențialitatea teoretic infinită de a dezvălui sensuri mereu noi la întâlnirea cu percipientul (inclusiv cu generațiile succesive) generată prin activarea profunzimilor psihice ale

personalității artistice. În consonanță cu notațiile lui Piaget despre conduitele funcționale, elaborarea lăuntrică a actelor comportamentale se sprijină pe existența corelativă a două procese, respectiv dispoziții sau capacități: unul cognitiv și altul afectiv. În interpretarea lui Ed. Claparède, rolul acestora poate fi identificat astfel: inteligența procură conduitei o seamă de mijloace, o "tehnică" de structurare, iar sentimentul îi conferă un scop, o semnificație valorică, finalistă. Însă, în viziunea lui J. Piaget (1965), există o înțelegere și a scopurilor ca mijloace, ceea ce modifică și specifică finalitatea acțiunii. *"În măsura în care sentimentul dirijează conduita, atribuind o valoare scopurilor ei, trebuie să ne mărginim, deci, a spune că el furnizează energiile necesare acțiunii, în timp ce cunoașterea îi imprimă o anumită structură"* (p.58-59; subl. ns.). În plan lăuntric, conduita explică procesualitatea ca experiment (mental), încercare, eroare posibilă, restructurare, proiecție, empatie, amânare în raport cu actul exteriorizării, iar structurarea expresivă, ca alegere dintre variantele prefigurate a aceleia care întrunește condițiile maximei comunicativități; sinergia lăuntric-manifest obligă la înțelegerea unei condiții-criteriu: 1) elaborarea internă este virtual expresivă, respectiv, 2) expresia comportamentală este forma cea mai înalt comunicativă și operantă a elaborării (printr-o modalitate subiectivă de validare), fără ca, în genere, planul interior să se epuizeze necondiționat în manifestarea externă.

Așa înțelegând deschiderea pe care o oferă conceptul de conduită, vom încerca privirea procesului de creație artistică în perspectivă interacționistă, ca modalitate de existență și acțiune a personalității într-o situație creatoare.

3. Conduita creativă. Delimitări

Psihologia artei şi-a urmat consecvent calea specificării propriei perspective în explicarea creaţiei artistice: de la viziunea neocolită de descriptivism asupra proceselor psihice implicate în activitatea creatoare din perspectivă asociaţionistă, spre exemplu, la cercetarea mecanismelor psihice complexe ale acestei activităţi (procese, aptitudini, atitudini creative, inclusiv complementaritatea conştient-inconştient) şi, în fine, la modelul interacţionist de speţă personologică (incluzând factori înăscuţi şi dobândiţi, aptitudinali şi non-aptitudinali, cognitivi şi afectivi, psihici şi psiho-sociali) în aria căruia ne situăm astăzi cu punctul de vedere al conduitei creative.

a) Procesul de creaţie în artă este, la o primă vedere, aspectul discursiv al activităţii de creaţie; redus la această proprietate, însă, el n-ar semnifica mai mult decât ceva de la sine înţeles - durata în timp. El este *de creaţie* numai în măsura în care satisface o exigenţă majoră, aceea de a explica succesiunea unor etape ca faze necesare şi suficiente ale unei *faceri*, presupunând, adică, faptul că în fiecare din ele putem identifica, în spiritul criteriului „*produs*" (creat, operă) o stare sau un stadiu al operei *in statu nascendi*, incluzând starea "ultimă" a formei formate. Din acest punct de vedere, acceptăm că cele patru etape satisfac pertinenţa: opera apare, respectiv, ca (1) germene, (2) proiect cristalizat, (3) corporalizare secvenţială şi (4) întreg armonizat, aşa cum se prezintă devenirea ei, indiferent de termenii explicaţiei, şi la T. Vianu sau L. Pareyson, şi la D. Anzieu, şi la L. Rusu, şi la N. Pârvu sau M. Bejat (adică în perspectiva esteticii clasice, esteticii fenomenologice, psihanalizei, esteticii dinamice şi psihologiei artei).

b) În termenii *coduitei creative*, adică la o vedere secundă asupra procesului de creaţie, condiţia analizei este una integratoare: a

decela în fiecare etapă (stare de devenire sau act constitutiv de operă) procesele psihice predilecte, mecanismele specifice, principalele capacităţi de prim-paln şi manifestarea factorilor de personalitate ori psihosociali. Avansată sub forma unui model explicativ ipotetico-deductiv, această perspectivă este generatoare de variate formalizări. Pentru a instanţia temeiul care autorizează această actuală sinteză asupra procesului creator în artă, vom recurge mai întâi la sugestiile şi inferenţele care decurg din punerea în tablou a principalelor viziuni, cu mecanismele (procesele predilecte, abilităţile reprezentative) şi stările sau stadiile devenirii operei de artă, stările ei în fiecare etapă (figura nr. 1 – fazele procesului de creaţie artistică, principalele concepţii; • = mecanisme psihice, procese predilecte, abilităţi; ◊ = stările operei).

Alăturata figură fie ea şi lipsită de detalii reprezentative ca urmare a efortului de reducere la cea mai simplă schiţă, oferă, totuşi, variate posibilităţi de comentariu, sursa sau temeiul constând în caracterul "nelimitat" al realităţii pe care o redă.

Încercând să reducem implicaţiile elementelor pe care figura le conţine şi le oferă, vom spune că acestea pot intra în două mari categorii – elementele comune şi elementele diferenţiale. Primele sunt mai generale, impuse solidar de "obiectul" respectivelor viziuni şi de intercomunicarea ("contagiunea" şi transferul) ideilor, prezentând un interes mai mic, secundele sunt mai particulare, specifice şi impuse cu precădere de efortul creativ, original al fiecărei viziuni, prezentând un interes mai accentuat.

Viziuni \ Etape	I	II	III	IV
Estetica clasică Mauer	(Starea de) pregătire • Achiziţii de informaţii şi energii (imagini ale copilăriei şi experienţei de viaţă);intuiţie simpatetică ♦ Schema	Inspiraţia • Asocieri şi transformări de imagini; intuiţiile fanteziei şi trăirilo afective; procedeele creative ♦ Germenele operei	Invenţia (dezvoltarea germenului) • Analiză (de la unitate la detalii); transformări substitutive; transpoziţie în expresie materială ♦ Întruchiparea formei	Execuţia • Armonizarea expresiei comunicabile (congruenţa întreg-părţi);puterea (capacitatea) expresivă ♦ Opera ca formă finită
Psihanaliza Anzieu	Sesizarea • Angoasă/dedublare, regresie creatoare ♦ Afinitatea electivă a reprezentanţilor psihici inconştienţi	Conştientizarea de reprezentanţi psihici inconştienţi • Reprezentări mentale ale pulsiunii, reviviscenţa emoţională ♦ Simbolizarea	Instituirea unui cod • Concretizare a codului (operaţii: a se sesiza de un cod; a încarna un cod; a se epuiza în creaţie) ♦ Modelarea materiei ca formă	Compunerea operei • Restructurări de coduri şi imagini; constituire logică, selectivitate a formei originale ♦ Constituirea operei
Estetica fenomenologică Pareyson	Declanşarea • Expectaţie activă, presimţire, intenţionalitate formativă ♦ Germene (punct de plecare)	Inspiraţia • "Operaţii" inventive, motivaţie creatoare; opera acţionează ca formă formantă ♦ Embrion (proiect)	Încercarea inventivă • Atenţie genuină şi imaginaţie proiectivă, divinaţia formei ♦ Organizare (încercare)	Încheierea ca reuşită • Articulare a întregului, coerenţă intrinsecă reuşitei ♦ Maturizare a formei (reuşita ca formă formată)
Psihoestetica Rusu	Pregătirea • Voinţă de afirmare, întoarcere spre Eul originar; transcendere a naturii primare ♦ Germinare	Inspiraţia • Cristalizare a imaginii, imaginaţie intuitivă şi reflexivă; scheme dinamice anticipatoare ♦ Proiect	Elaborarea • Invenţii spontane şi/sau deliberate, anticipare afectivă; *trecerea* potenţialului în manifest ♦ Virtualitatea expresiei	Executarea • Întruchipare (transcendere spre exterioritate), capacitate de expresie; dinamica soluţiilor eligibile şi rezistenţa materiei; unificare în întreg ♦ Opera finită

I. Elementele comune principalelor viziuni - esteticii clasice şi esteticii fenomenologice, psihanalizei şi psihoesteticii pot fi "listate" astfel: reţinerea/afirmarea unei scheme explicative cuprinzând patru etape ale procesului de creaţie în artă; recunoaşterea sau conceperea iniţialelor două etape ca *pregătire-declanşare* (prima) şi, respectiv, ca *inspiraţie* (a doua), în legătură cu care, exceptând relativ viziunea psihanalitică, gradul de similitudine al modalităţilor explicative merge până la identitate, deosebirile fiind mai ales "de cuvinte"; conceperea ultimelor două etape ca efort de *elaborare* (a treia) şi, în fine, ca dispoziţie creatoare de *unificare* a părţilor în întregul-operă (a patra).

II. Elementele diferenţiale, pot fi şi ele "listate" în virtutea ţelului de a surprinde specificitatea viziunilor examinate, numai că, aici, este cazul să ne sustragem tentaţiei facile care ne-ar duce la un simplu inventar de virtuţi; în locul ţelului de a surprinde specificul ca element de definire prin separaţie, e imperios necesar să vizăm sinergia punctelor de vedere în efortul de a explica ceea ce este hipercomplex şi inefabil. "Inventarul" notelor diferenţiale este, fără îndoială, imens şi de aceea, în interesul operaţionalităţii sintezei propuse este inevitabil să recurgem la câteva direcţii de principiu, complementare sub înrâurirea ordonatoare a *paradigmei conduitei creative (modalitate de (auto)actualizare a artistului în procesul specific constitutiv de operă)*. Direcţiile pe care le invocăm au la bază, analog cu *opoziţiile* esteticii dinamice a lui L. Rusu, relaţiile complementare subiectiv – obiectiv, înnăscut-dobândit, inconştient-conştient, intuitiv/emoţional – cognitiv/expresiv şi potenţial–manifest. Că procesul creativ în artă constă, între altele, într-o pendulare productivă între profunzimile ("abisurile") şi înălţimile lucide ale psihismului este de netăgăduit, însă cât de disponibilă este fiecare

dintre viziunile principale să asimileze psihanaliza ? (de pildă, şi estetica clasică şi estetica fenomenologică nu realizează respectiva asimilare pentru bunul motiv că, în concepţia autorilor, sistemul conceptelor psihanalitice nu serveşte direct ţelul esteticii de a bine-defini un concept al artei; psihologia artei, însă, se va situa neîngrădit, deşi cu prudenţă încă, pe poziţia psihanalitică - parte a unei metateorii psihologice). Diferenţele între viziunile examinate sunt de natură să adâncească specificitatea, dar şi să certifice complementaritatea lor în efortul de explicare a creaţiei artistice. Încercarea noastră de sinteză – o resubliniem - vrea să fie mai mult decât o inventariere de propoziţii relativ cunoscute, ea avansează un unghi de vedere integrator şi înnoitor – acela al conduitei creative: procesul creativ reprezintă aspectul discursiv al activităţii creatoare pe care o înfăptuieşte tocmai artistul înzestrat cu abilităţi speciale şi atitudini orientatoare ale căror mecanisme funcţionale duc *de lege* la constituirea operei de artă, criteriu garant al creaţiei.

În sensul unei psihologii a artei care-şi propune să explice, limpezind mai vechi incertitudini şi ezitări, umplând lacune şi marcând cu mai mare decizie şi deschidere liniile directoare ale unei aşteptate integrări psihologice, vom încerca o sinteză în care premise şi teze proprii principalelor viziuni teoretice actuale vor deveni complementare până într-atât încât problemele procesului de creaţie, abilităţilor fundamentale şi factorilor psihologici specifici să ne apară ca unghiuri de vedere corelative asupra unicei şi complexei instanţe constitutive de operă care este activitatea demiurgică a artistului. Perspectiva integratoare pe care o avansăm este aceea a *conduitei creative*, iar criteriul ordonator va fi cel al produsului sau creatului pe care îl invoca L. S. Vâgotski pentru metoda obiectivă

în psihologia artei. Încercăm să surprindem unghiurile de vedere integrabile ale unei astfel de sinteze în figura nr. 2.

Figura nr. 2. Corelatele conduitei creative

Laturi corelative ale activității cratoare	Aptitudini specifice	Conduita creatoare	Factori determinativi	Stările devenirii operei
Intrinsecare	• Intuiție	• Introiecție	• Motivațional (declanșator)	• Germene
	• Empatie emoțională	• Prefigurare	• Intelectiv (structurant)	• Proiect
Extrinsecare	• Imaginație creatoare	• Proiecție	• Afectiv (valorizator)	• Structura virtuală
	• Expresivitate	• Conlecție	• Expresiv (comunicativ)	• Formă artistică

Deși temeiul alcătuirii acestei figuri credem că se developează lesne prin el însuși, vom mărturisi că, întrucâtva analog cu opozițiile de bază de la care L. Rusu a plecat în eseul său de estetică dinamică, am ținut seama de câteva relații complementare fundamentale cu semnificație paradigmatică în perspectiva cărora s-a făcut și continuă să se facă, mai degrabă implicit, examinarea procesului de creație în artă:

a. **subiectiv-obiectiv** (lăuntric-observabil), prin care se caracterizează înainte de toate laturile corelative ale activității creatoare în artă (respectiv, *intrinsecarea* și *extrinsecarea*);

b. **înnăscut-dobândit**, prin care se caracterizează îndeosebi aptitudinile *sine qua non* ale artistului, acelea care dau seama de adâncimea şi relelvanţa valorică imprimate procesului de creaţie şi rezultatului-creaţie (respectiv, *intuiţia şi empatia afectivă* vs. *imaginaţia creatoare şi expresivitatea);*

c. **inconştient-conştient,** prin care se califică sub-conduitele a ceea ce generic am denumit conduita creativă (respectiv, *introiecţia-prefigurarea* şi *proiecţia-coniecţia);*

d. **intelectiv-afectiv** (diadă de funcţii subiacente, cea de structurare şi cea de valorizare, impusă de J. Piaget referitor la conduitele funcţionale), prin care se identifică factorii determinativi ai conduitei creative, fiecare fiind în mod necesar precedat, respectiv, urmat de alţi doi factori indisolubil corelaţi – cel *motivaţional* (declanşator) şi cel *expresiv* (comunicaţional);

e. **potenţial-manifest,** prin care se califică, în primul rând stările sau stadiile succesive de structurare a operei, potrivit cunoscutelor etape ale procesului de creaţie, respectiv germenele, proiectul, structura virtuală şi forma artistică.

Examinând figura nr. 2, cu conduita creativă în centrul său, vom constata cu uşurinţă sub înrudirea termenilor, pe orizontală, că există consonanţe de sens între subconduitele creative, aptitudinile dominante corespunzătoare lor, în principiu, natura factorilor determinativi ai creaţiei, factura stării de conştienţă şi nivelurile devenirii a operei în creaţie. De exemplu, primei laturi a creaţiei, cea preponderent subiectivă, de intrinsecare, îi sunt corelative modalităţile operaţionale (aptitudini) precumpănitor înnăscute – intuiţia şi empatia emoţională, subconduitele inconştient-subconştiente ale introiecţiei şi prefigurării, prevalenţa intuitivităţii (spontane, nondiscursive) coactive cu stările emoţionale profunde

"instinctive" şi, în fine, stările de potenţialitate ale operei care ia fiinţă, anume germenele şi proiectul. O eventuală pseudoexigenţă care ar putea pretinde reprezentării noastre (fig. nr. 2) consonanţe precise, clare, definite, tranşante, incontestabile, fie şi sub forma ipoteticului între caracteristicile diverselor unghiuri de examinare, şi-ar devoala "păcatul" prin aceea că refuză o premisă subînţeleasă: reprezentările de acest gen sunt suporturi intuitive şi pretexte necesare pentru o examinare care avansează obligatoriu un dublu criteriu de privire. Acesta ar fi, în cazul de faţă, mai întâi regula formală că, activitatea de creaţie, dispozitivul operaţional-instrumental, conduita creativă etc. sunt instanţe complexe şi unitare de funcţionare (şi numai nevoia de formalizare, de speţă didactică, face (induce) elementele unei figuri să apară ca "izolate" şi/sau perfect autonome), iar, al doilea, criteriul potrivit căruia examinarea datelor din figură poate deveni productivă numai potrivit premisei fundamentale a studiului, aceea de a integra unghiurile de vedere, având ca punct de sprijin stările rezultatului-creaţie. Altfel spus, chestiunea rezidă în adoptarea necondiţionată a paradigmei conduitei creative.

3.1. Introiecţia. Înainte de a vedea în ce constă momentul iniţial al creării operei de artă şi care anume este starea ("formalizarea") primă a imaginii operei, adică structura ei incipientă, aşa cum reclamă criteriul rezultatului-creaţie, se cuvine să ne oprim asupra unui fapt pe care, din păcate, unii îl consideră de ajuns pentru a clarifica punctul de plecare al creaţiei în artă, anume declanşarea activităţii creatoare. Simplul fapt al declanşării procesului, nu este automat un act de creaţie, dar, tot atât de bine, orice act creativ este de neconceput fără declanşarea procesului. Mai putem concepe, teoretic, un proces creativ ca declanşat, însă

care poate rămâne un "strigăt" fără finalitate. Atunci, care declanşare este creativă, în ce constă ea, ce natură o caracterizează – operaţională sau direcţioanlă, sau una sumată ? În principiu, am putea spune că declanşarea este, devine, sub-moment şi condiţie a creaţiei în artă numai în măsura în care ea se înscrie şi se finalizează într-un act neîndoielnic productiv.

În estetica sa – teorie a formativităţii, L. Pareyson încearcă să instanţieze declanşarea ca certitudine subiectivă decurgând din calitatea de artist (artistul ar fi capabil să evalueze dacă o imagine-idee inventată se poate institui ca "direcţie efectiv operantă"). Artistul se "încarcă" astfel, cu sentimentul descoperirii sau cu ceea ce el numeşte *pre-simţirea* operei, o anticipare a formei care devine *divinaţie*, nu ca factor cognitiv structurant ai primei stări a operei sau ca "lege a unei anumite execuţii în curs (...) ci ca normă internă a operaţiunii care tinde spre reuşită" (p. 114 – 115, a se vedea şi studiul nostru anterior, 1998). Cum se transformă intenţia creatoare a artistului în operă, ce operaţii instrumentale sunt declanşate în direcţia facerii operei ?, rămâne ca un enunţ suspendat, deoarece din momentul declanşării opera se activează ca formă formantă, ca principiu autoformativ, prin lanţuri de operaţii care merg prin încercare către reuşită.

În psihoestetica sa, L. Rusu, încearcă într-un chip mai articulat şi verosimil să rezolve problema declanşării activităţii creative. Din opoziţia majoră aflată la baza creaţiei artistice, cea dintre echilibru şi nonechilibru, pe direcţia redobândirii prin opera încheiată a echilibrului pierdut, L. Rusu plasează în însăşi fiinţa artistului un principiu declanşator – *voinţa de putere* (în sensul unei trebuinţe funciare de a induce un mesaj unui public, de a-l modela pe acesta din urmă în relaţia de intercomunicare operă/percipient).

Esteticianul psiholog mai precizează că aceasta are loc anterior operațiilor specifice creative, *în zona inconștientului înnăscut,* "sursă primordială a proceselor psihice". Pulsiunea pe care artistul o declanșează are din plecare o tendință spre raționalitate și formalizare (expresivă) și un rezultat unic – regăsirea echilibrului prin "captarea pulsiunii în formă" (L. Rusu, 1989; a se vedea și prima parte a acestui studiu).

În psihanaliza sa asupra procesului creativ în artă, D. Anzieu se referă la un pre-mers în faza incipientă, la o stare specială a artistului ca la o condiție primordială; caracterul acesteia este unul de criză personală similară cu transa corporală, de angoasă și extaz, concretizată într-un mecanism regresiv/disociativ care, mai departe, explică, poate, cel mai bine cea din opera *in statu nascendi* se face în faza de debut.

Putem conchide, cu încredințarea că substratul mecanismului declanșator al creației artistice trebuie căutat în structura motivației artistului tensionat de starea de așteptare a descoperirii, energizat de trebuința de autorealizare, de autoproiectare într-un model inedit de viziune asupra lumii, sub semnul imperios al nevoii de comunicare: artistul își centrează autodeterminările în forma acelei **motivații creatoare** care este capabilă să pună în acțiune resorturile instrumental-operaționale generatoare de operă. Motivația creatoare apare, astfel, simultan ca dispoziție direcțional-operațională (atitudinal-aptitudinală).

Numim *introiectie* faza inițială a creației în care are loc germinarea embrionului viitoarei opere de artă. În explicații mai vechi s-a pus accent deosebit pe activitatea de asimilare (de cunoștințe, experiențe afective etc.) ca urmare a unei vaste (uneori) documentări în aria tematică presupusă de operă (ceea ce putea fi

adevărat cel mult în cazul romanului istoric, frescelor picturale de un anumit gen, spectacolelor bazate pe texte provenite din alte culturi etc.). Artistul este într-o permanentă şi fervent documentare toată viaţa; caracterul acestei activităţi este unul conştient, deliberat, iar din acest unghi de vedere există multe alte situaţii în care documentarea nu este neapărat sau întrutotul creativă. Artistul nu stochează material brut; şi informaţia şi observaţia, şi experienţa spontană ori deliberată sunt preparatoare de act creativ numai în măsura în care, prin introiecţie, se soldează cu geneza unor imagini şi trăiri nemijlocite ori imaginare care reprezintă chiar iniţiala punere în formă artistică. Or, acest ultim fapt presupune că datele documentării, asimilării, trăirii sunt stimuli preparatori ai stării unei **conştiinţe virtuale** (H. Delacroix) în care artistul se abandonează parţial, pentru a se conexa la tensiunile profunzimilor (inconştientului) unde "personalitatea îşi construieşte mijloacele de expresie" (p. 167), unde cristalizează o primă eboşă care cheamă necesarmente altele. Starea generală, iniţial indiferenţiată, "se constituie prin centrarea afectivităţii noastre, la suprafaţă şi în adâncime, în jurul unei **virtualităţi estetice**" (p. 168); acest debut de orientare conturează *in nuce* forma incipientă care va ghida travaliul creativ.

Că activitatea creativă în această primă fază nu operează doar cu tezaurul mnemic sau/şi cu informaţia actuală, fiind deja, invenţie plină de originalitate datorită **intuiţiei empatice**, se poate accepta ca urmare a descrierii anterioare, însă problema este nu atât să recunoşti şi să acccepţi plonjarea în inconştient ci şi să ajungi să ştii de ce artistul procedează în acest mod şi cu ce revine la construcţia conştientă (altfel spus, cum se operează coborârea şi care este starea de început a operei de artă).

Dintre toate principalele viziuni teoretico-metodologice anterior examinate în acest domeniu, una singură a oferit o explicaţie verosimilă – viziunea psihanalitică a lui D. Anzieu. Mecanismul lăuntric vizat constă în următoarele: eul artistului are disponibilitatea de a se disocia, o parte regresând în straturile profunde ale inconştientului, cealaltă rămânând în ipostaza unui observator şi critic spre a se evita pericolul destructurării, dezordinii mentale sau conduitei psihopatice defensive (astfel, situaţia regresiei/disocierii va putea fi notificată mnemic, atenţia se va conserva nealterată, autopercepţia va aprecia exact caracterul paradoxal al "experimentului" - trăirea cu un anumit grad de identificare şi detaşarea critică autocontrolată). Dar în ce scop se derulează acest mecanism, ne explică tot D. Anzieu: eul regresat merge la întâlnirea cu **reprezentanţi psihici inconştienţi** (imagini şi emoţii refulate sau rămase inactive); eul încărcat cu sensul trăirilor generate de sentimentul tonic al reuşitei operei actuale activează o **dispoziţie creatoare** de alegere selectivă şi impune respectivilor reprezentanţi inconştienţi operaţii de simbolizare prin care îi sustrage primei cenzuri (dintre inconştient şi subconştient), conducându-i spre nivelurile conştiinţei clare. Configuraţia primă a operei în această fază este tocmai eboşa sau embrionul sau germenele.

Artistul nu îşi poate da seama decât vag de ce şi cum s-a operat afinitatea electivă dintre starea de necesitate tematică şi reprezentanţii psihici inconştienţi aleşi şi simbolizaţi, el ajunge să aibă o părere "clară" numai *post factum*, potrivit consecinţelor constatate. Este ceea ce T. Arghezi remarca în câteva versuri elocvente, în poezia "Frunze pierdute": "*Parcă trăieşti în somn şi-n amintire / Şi nu ştii cine-a scris cu mâna ta*". Tot în acest mod

înțelegea poetul-savant L. Blaga generarea embrionului: în "Cântec sub stele" el constată că poemul se plămădise "de la sine" și nu mai rămânea decât să coboare găleata de aur până în fundul fântânii pentru a-l ridica împlinit ca *"un rod copt, când nici nu mai speram așa cules"*.

Prin urmare, regresia/disocierea artistului este o conduită creativă, temporară și reversibilă, una specială de reviviscență a proceselor senzoriale, emoționale și mentale, de surprindere a formei incipiente – germenele. La bază se află o disponibilitate creativă particulară a Eului artistic – una de speță paradoxală (dubla capacitate de a tolera angoasa și de a prezerva o dedublare vigilentă și autoobservatoare distingându-l în mod absolut de bolnavul mental căruia îi lipsește prima capacitate, dar și de omul de rând căruia îi lipsește cealaltă capacitate). În alți termeni, artistul știe că este posesor al unei calități aparte aptitudinal-atitudinale prin care descoperă singurele elemente de nucleu ale elaborării creative declanșate – reprezentanții psihici inconștienți; în aceasta constă, în esență, introiecția creativă ca punere în formă artistică incipientă sau conturare imagistică simbolică din care va rezulta proiectul operei de artă.

3.2. **Prefigurarea.** Ipostaza prefigurării prezintă activitatea de creare a operei, în continuarea introiecției, ca efort productiv, emergent din planul profunzimilor vag.obscure către nivelul conștiinței clare. Termenul a fost introdus, la noi, de L. Rusu (1968) ca preluat din *teoria prefigurației* a esteticianului german J. Gantner (cu care el se socotește a avea afinități mai *largi*: relevanța analizei psihologice în estetică, principiul explicativ al proiecției Eului artistic în opera de artă etc.). Noi l-am folosit independent de această preluare, prin deducerea respectivei dispoziții formative din viziunile

psihoestetică şi psihanalitică a *proiectivităţii,* cu aplicare la transpunerea scenică a actorului (1971; a se vedea şi S. Marcus, 1971; 1977, precum şi Gh. Neacşu, S. Marcus, 1981). În esenţă, după Melanie Klein, la baza prefigurării se află un mecanism arhaic al *identificării proiective* (de pildă, cu corpul maternal) şi al *reintroiectării* fragmentelor de imagini din care rezultă soluţia-cheie. În parte, dispoziţia identificării/reintroiectării este una constituţională, iar în parte – ca dispoziţie de transpunere şi recunoaştere a relaţiilor de similaritate în constituirea identităţii Eului – este o dispoziţie optimizantă în experienţe semnificative cum ar fi cea de creaţie. În alţi termeni, mai puţin specioşi, prefigurarea este moment al trecerii (al reîntoarcerii) Eului regresat prin cenzura dintre inconştient şi subconştient, moment de schimbare topică: potenţialităţile inexersate sau blocate (refulate) sunt incluse în activităţi calitativ diferite, în care elementul intenţional devine din spontan, deliberativ funcţionând în reţele de imagini interferente supuse operaţiilor de simbolizare potrivit unor norme şi procedării eligibile de către artist. Cu aceasta ne aflăm în jocul deplin al creativităţii artistice: anterioarele imagini-afect (reprezentanţii psihici inconştienţi) devin în fapt "scheme directoare ale unei întregi complexităţi de reţele asociative" (D. Anzieu, 1981, p. 107).

Travaliul artistului nu este nicidecum pasiv. Reprezentantul psihic inconştient este imagine relativ prelucrată a unui lucru, a unui fapt având ca obiect o pulsiune incomodă; vocaţia acestei imagini sau reprezentări refulate este aceea de a se întoarce în preconştient spre a relaţiona cu altele, ale lucrurilor, cuvintelor etc., intrând în mecanismul simbolizării (condiţia instituită de Freud pentru ca ea să devină simbol este acea ca anterior să fi existat refulare). Activitatea artistului constă în a transforma imaginile-simbol latente în

conținuturi manifeste (ca singur mod de descărcare a tensiunii fantasmatice, ca singur mod de a depăși travaliul visului), în cadrul unui mecanism mai complicat în care este provocată reviviscența emoțională și activată întreaga paletă a tehnicilor de (auto)stimulare intelectiv-afective. Artistul este sesizat sau/și se sesizează de valența definitorie a reprezentanților psihici *inconștienți*, aceea de a-i institui ca *reprezentanți de transformare*, ca realitate psihică mai lucidă și operațională – temei al inspirației după cum ne înfățișează travaliul creativ D. Anzieu (1981, p. 111).

Ne-am îngăduit o reluare mai detaliată a explicației psihanalitice și pentru că argumentele sunt în prelungirea premiselor reținute în prezentarea introiecției, și pentru că această explicație este singura care încearcă a face ùn micro-discurs plauzibil din ceea ce, până acum, atât psihologia cât și estetica au încercat să descifreze mai mult metaforic, anume inspirația, sau iluminarea, sau insight-ul.

Descrierile pshologice și estetice ne apar și azi ca încercări de ordonări conceptuale a autoobservațiilor artiștilor, unii cu vocație savantă reală, asupra acestei a doua faze sau etape de creație care, atunci când promitea cel mai mult să se lase surprinsă în intimitatea sa de spiritul logic, cercetător, își arată măcar o fațetă necunoscută reînvăluindu-se în mister. Inspirației i s-au consacrat studii de cele mai diverse orientări și facturi, inclusiv monografii de proporții enciclopedice cum este chiar *Insight – un studiu al înțelegerii umane*, datorată lui B.J.F. Lonergan (1978). Metaforele se înmulțesc în proporție mai accelerat crescătoare comparativ cu precizările-argument savante. Vom putea afla asemenea precizări în lucrări cum sunt *Estetica* lui T. Vianu (1968), estetica fenomenologică a lui L. Pareyson (1984), estetica dinamică a lui L. Rusu (1989),

psihologia artei a lui H. Delacroix (1927), studiile de psihologia artei ale lui N. Pârvu (1977) etc., lucrări asupra cărora am stăruit într-un studiu anterior (1998) ca şi în debutul acestui studiu. A relua, eventual detaliat, ceea ce este reprezentativ în această temă, constituie mai degrabă o încercare de a reformula o întinsă istorie a cercetărilor. Aici se pare justificat să reţinem consensurile cele mai frecvente privind inspiraţia şi să încercăm a le armoniza cu cel mai articulat şi demitizant dintre modelele explicative recente, cel psihanalitic al lui D. Anzieu.

O primă propoziţie care întruneşte un larg consens este aceea că inspiraţia nu este de o "întindere" egală cu cea de a doua fază a procesului de creaţie, ci că procesul în totalitatea sa discursiv-productivă se desfăşoară sub semnul inspiraţiei. Ei îi este conexată o triplă stare psihică în cursul creaţiei: una a spontaneităţii oferi ca structură pivot (proiect) pentru activitatea de inovare şi expresie.

A treia propoziţie de consens este cea mai revoluţionară dintre toate: inspiraţia ca facultate aflată sub specia inefabilului, a spontaneităţii pure, a duratei infinitezimale în care începutul şi sfârşitul sunt una, ne apare cert amente ca un microproces: germenele introiecţiei este productiv, este adică, opera ca pre-formă deja în mişcare de facere tocmai sub imperiul inspiraţiei ca facultate structurantă parţial inconştientă, parţial conştientă (ceea ce trimite la o facultate asociată unei conduite complexe, de natură subconştientă, orientată flexibil şi productiv şi spre profunzimile inconştientului şi pe piscurile iluminate ale conştientului). Inspiraţia ca putere de prefigurare a proiectului operei în cadrul conduitei introiective, este coextensivă cu proiecţia-coniecţia expresivă. Dintre multele ilustrări ale conduitei creative în faza inspiraţiei, frecvent invocată ca una din cele mai sugestive, este apariţia motivului

muzical al preludiului la *Aurul Rinului* descrisă chiar de Richard Wagner, care, într-o stare de somnolență a "simțit" cum luau naștere arpegiile în cunoscutul acord în mi bemol major *"așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da până atunci o formă"*.

A patra propoziție de consens este aceea că inspirația procură soluția unei probleme, a unei "idei" obsedante prin care artistul reduce din tensiunea interioară presantă realizând o stare tonică, mai liniștită pe fondul căreia urmează a se desfășura conduita creativă în direcția întruchipării operei. Chiar dacă inspirația este mai lesne identificabilă prin efectul pe care-l produce – proiectul, în calitatea ei de conduită prefigurativă ne apare în întreaga efectivitate operațională ca procesualitate al cărei mecanism psihologic fundamental rezidă în uniunea indisociabilă dintre fantezia creatoare și trăirea afectivă, prima generând structura intelectivă, cea de a doua instanțiind semnificația valorică superior comunicativă prin disponibilitatea expresivă.

3.3. Proiecția. Potrivit *Dicționarului de psihanaliză* a lui P. Fedida (1974), proiecția *"evocă un mecanism sau un proces de trecere de la ceva interior la ceva exterior"* (p. 211-212), în sensul de acțiune psihologică ținând de un model. În timp, noțiunea de proiecție a dobândit semnificații diverse, încât unificarea conceptuală rămâne azi problematică.

a) Sensul cel mai general cunoscut al proiecției este cel de structurare formală a unei situații informale, evidențiind dominante motivaționale personale ale subiectului (proces modelat în testele proiective).

b) Sensul psihanalitic face trimitere la un mecanism de apărare primară constatabil în anumite afecțiuni (paranoia, gelozia ș.a.). În esență, gândurile disconfortante personale sunt atribuite altuia și

resimțite apoi ca reproșuri venite din afară. Mecanismul psihanalitic apare însă mai complicat, după Melanie Klein, având la bază un proces precoce asociat cu introiecția și reintroiecția (a se vedea mai sus), ca și cu constituirea identității Eului.

c) Sensul psihologic este acela de transpunere din plan lăuntric în plan comportamental-expresiv a unei imagini sau stări, sau a unui "scenariu" și are ca mecanism de bază interacțiunea imaginației cu trăirea afectivă. Aplicația cea mai concludentă este la domeniul artei, predilect în creația/receptarea literară și teatrală, acoperind conduite ca empatia, imitația, întruchiparea, identificarea emoțională, conversia de perspectivă (Carmen Mecu, teză de doctorat, 1998). Noi am studiat conduita proiectivității în arta actorului (1971), ca și S. Marcus (1971) sau S. Marcus, Doina-Ștefana Săucan (1994, în creația literară), potrivit unui program de cercetare care a acoperit elaborarea internă a personajului (transpunerea artistică) în consonanță cu capacitatea de expresie artistică, adică tocmai conduita întruchipării scenice sau, respectiv, literare.

Proiecția (ca modalitate a activității creatoare) și *proiectivitatea* (ca aptitudine specifică artistului: capacitatea de a prefigura și întruchipa personajele "ca și cum") ocupă în fluxul creației artistice, cu precădere, intervalul celei de a treia faze a procesului creativ. T. Vianu o denumește *invenție* (1968, p. 264-268) și pune accentul pe latura ei aptitudinală, iar L. Rusu o denumește *elaborare* (1989, p. 194-212) și pune accentul pe latura dinamică, procesuală a activității creative a cărei condiție inerentă este invenția potrivit unei strategii direcționale către forma (expresia) artistică.

În cursul proiecției, ceea ce a fost "descoperit" prin inspirație – proiectul – este supus unei activități de transformare, de transpoziție din plan "suspendat", lăuntric, în forma expresivă a materiei artei. Analiza psihologică a acestei activități elaboratoare (cu semnificație crucială, în viziunea lui L. Rusu) admite de obicei existența a două subetape sau modalități care iau înfățișarea a două "experiemente" mentale suficient de distincte și care, în cele din urmă, se regăsesc și se unifică în același rezultat-creație. Prima modalitate, în consens și cu mai vechea teză a lui H. Delacroix și cu opinia mai nouă a lui L. Rusu, poate fi, pe o durată relativ îndelungată, un experiment precumpănitor mental, în imaginație, execuția fiind posterioară (acesta este sensul principal al proiectivității de care s-a vorbit mai sus). Cea de a doua modalitate înfățișează elaborarea proiectivă ca fiind concomitentă cu execuția, constând deci într-o activitate de coniecție. L. Rusu (1989) a încercat pe această temă o sugestivă tipologie artistică (a se vedea subcapitolul pe această temă în descrierea profilului de personalitate creatoare în artă), însă va trebui să ținem seama de faptul că, în ciuda verosimilității unei tipologii pe această tematică (din care s-ar putea înțelege că cea de a doua modalitate a proiecției implică suspendarea travaliului de elaborare și vărsarea rodului inspirației direct în expresie), la toți artiștii, în numeroase momente ale elaborării (de "criză", de obstacol cognitiv ori "tehnic"), se practică, *a fortiori*, combinarea utilă a celor două modalități. În alți termeni, am privi proiectivitatea ca "declanșată" în faza anterioară, a inspirației, dar și ca prelungită în faza următoare, a coniecției.

Că proiecția este un experiment inventiv constând într-o rețea de operații imaginative orientată spre găsirea expresiei corporalizatoare apare ca de la sine înțeles. Funcționarea aparatului

psihic în acest moment şi caz este de o mare complexitate. Imaginile-soluţii parţiale, succesive plăsmuite de imaginaţie sunt şi potenţate şi "validate" de corelatul afectiv al structurării cognitive: artistul se lasă sedus de ingeniozitatea unor soluţii, activează alături de abilităţile intelectuale o seamă de abilităţi pur tehnice (ţinând de încercările de a supune materia artei unor conversii de perspectivă) spre a face din imaginea lăuntrică tocmai virtualitatea expresivă a operei. Chiar dacă ne aflăm aproape complet în planul luciditătii constructive, ne rămâne încă greu de descifrat până la ultima verigă sau consecinţă modul în care se operează *validarea interioară* a operei prin structura ei virtuală, de etapă anterioară. Oscilarea de la detalii la unitate şi invers, de la unitate la detalii, precum şi îmbinarea spontaneităţii cu reflexivitatea în proiecţie, mai reduc într-o măsură incertitudinea, însă rămân încă implicaţii slab elucidate. Ce este cert, dar nu ca răspuns ultim la întrebare, este tocmai faptul că, odată încheiată, opera se relevă ca reuşită. Relaţia dintre elaborarea interioară (proiecţie pe "ecranul minţii") şi transpunerea în formă expresivă poate fi urmărită până la detaliu în arta creării personajului scenic al actorului, în sensul că el poate şi trebuie în fiecare moment să imagineze încercând modelarea materială a fiinţei sale, restructurându-şi proiecţia înăuntru şi în afară spre a obţine soluţia cerută de sarcina scenică. Este extrem de sugestivă "găsirea" cheii personajului *Pristanda* din "O scrisoare pierdută" de către actorul Marcel Anghelescu: aflând dintr-un dicţionar mai vechi că pristandă înseamnă horă moldovenească ce se joacă când pe stânga, când pe dreapta, inchietudinile privitoare la neîmplinirea personajului până în acel moment s-au rezolvat subit; artistul "s-a văzut" pe ecranul virtual făcând pe voia când a Coanei Zoiţica, când a Domnului Tipătescu – polii dé forţă de care ţinea existenţa lui

Pristanda, şi deci personajul era rezolvat, continuându-şi triumfal şi exemplar viaţa scenică.

Ceea ce se investeşte prin conduita proiecţiei este privit aproape întotdeauna pe direcţia "înainte", spre opera care se constituie; este, însă, cel puţin tot atât de importantă investiţia de autoconstrucţie sau autocreare a artistului în sensul că ceea ce el a proiectat în operă se constituie în tezaur de experienţă creatoare, până întratât încât, după ce opera şi-a dobândit autonomia ei, în biografia artistică faptele mnemice originare supuse restructurării şi conversiei imaginative, adică devenite imagini artistice, tind să ţină loc de realitate trăită. În acest sens regizorul şi actorul Geo Saizescu mărturiseşte că se surpinde uneori în indecizia de a accepta tranşant dacă unele fapte de memorie s-au petrecut potrivit amintirilor relatate de martori oculari, s-au potrivit imaginilor care au intrat în materia plăsmuită a filmelor sale. Cu cât timpul trecut între generarea amintirilor şi integrarea lor imaginativă în diverse situaţii dramatice sau filmice are durată mai lungă, cu atât inclinaţia pur subiectivă a artistului se orientează spre păstrarea naturii lor fictive. Mai mult, uneori, amintiri ale experienţei comune foarte precise sunt supuse unor operaţii mai mult sau mai puţin conştiente de parţială restructurare şi conversie, "ca şi când" ele s-ar fi petrecut după un scenariu preferenţial, alcătuind un preambul intuitiv-simbolic, un fel de semi-preparat al biografiei artistice, utilizabil cu facilitate în noi situaţii creative (Geo Saizescu, *Despre amintirile unui oltean la festival,* într-un scenariu dramatic din timpul studenţiei).

În ceea ce are esențial, explicarea psihanalitică a proiecției urmează o schemă cu aceleași puncte de sprijin ca și explicațiile estetică și psihoestetică. Însă, în vreme ce ultimele solicită frecvent puncte de sprijin ipotetice, viziunea psihanalitică solicită aderarea la ipoteza realității substratului (inconștient al) profunzimilor; odată acceptată premisa fundamentală, argumentarea consecutivă dobândește o articulare mai plauzibilă și de aceea poate fi util (dacă nu indispensabil) integrată unei sinteze din perspectiva conduitei creative.

În optica psihanalitică, proiecția se întemeiază pe faptul că emergența reprezentanților psihici anterior inconștienți din preconștient în conștiință s-a soldat cu o transformare majoră: reprezentanții respectivi au devenit nucleu generator de operă, sursă de conexare riguroasă, structurantă. Identificat în termeni de *matrice, grilă, schemă operațională, algoritm, sistem de termeni în opoziție,* amintitul nucleu se instituie, după D. Anzieu, ca un cod, concept apelat în spiritul principiului *condensării* al lui Freud, ca trecere de la viziune la formulă. Acesta este destinat să transpună viziunea într-o materie, iar neîmplinirea acestei finalități face din cod cel mult o *abstracție inoperantă, o virutalitate redutabilă* (1981, p. 117), dacă nu un rateu.

Natura codului are unele note speciale! El nu poate fi o structură operantă uzuală, căci astfel opera este din plecare o banalitate; ea este, de fapt, o invenție stilistică a artistului, căci materialul de corporalizare a operei este deja supus unui cod (fără virtuți artistice). Materialului și tehnicilor de lucru li se adaugă prin invenție ceva esențial – stilul creatorului datorită căruia artistul pune în mișcare proiectivă materialul ca suport, cadru, peisaj, fond viu al operei. A da corp operei este a crea un cod, codul operei *in actu,* pe

care artistul îl (ex)trage din propria ființă (intelect, trăire, corp) printr-un lanț de *operații: a se sesiza de un cod, a încarna un cod, a sacrifica propriul corp* pentru ca opera să fiinţeze (două modele ale maximei exemplarităţi de .acest gen sunt crearea omului ca însufleţire a lutului prin Cuvânt Divin şi degradarea acestuia). Deci, a elabora creator o operă de artă este mai mult decât o activitate intelectuală, un exerciţiu spiritual, este, aşadar, un mod de fiinţare prin trăire vie şi constructivă prin care se instituie continuitatea prin ruptură între intrinsecare (asimilare) şi extrinsecare (redare în afară). Ceea ce ia forma rezultatului-creaţie este tocmai spiritualitatea artistului transpusă în forma expresiei celei mai înalt comunicative, este integrarea în Eu a codului organizator, creativ sustras instanţei Supraeului pentru a deveni "introducător în ordinea simbolică a cărui prototip este limbajul" (p. 123).

Putem remarca, de această dată, nu atât asemănare de schemă explicativă între viziunea psihanalitică şi cele estetice şi psihologice cât complementaritatea lor în cadrul perspectivei conduitei creative a artistului.

3.4. **Coniecţia.** Cât de improprii – şi psihologic şi estetic – sunt termenii prin care a fost denumită cea de a patra etapă a procesului de creaţie în artă este de domeniul evidenţei: execuţie, executare, încercarea ca reuşită etc. Respectivii termeni au fost reţinuţi alături de alţii care făceau trimitere fie la o abilitate fundamentală a creatorului – inspiraţia, de exemplu – fie la o activitate crucială a acestuia – invenţia sau elaborarea creativă, de exemplu. Observaţia de mai sus nu vrea să releve eventuala lipsă de frumuseţe a unor termeni, ci ceva de mai mare adâncime: denumind faza finală a procesului creativ executare, s-a întâmplat frecvent să i se asocieze acesteia un conţinut sărac şi deviat, de

deprindere de a transla în material ceea ce ar fi fost deja creat în plan spiritual.

Aproximativ coincidentă ca poziție în timp cu ceea ce acoperea executarea operei, *coniecția* este acea (sub)conduită creativă căreia îi revine funcția activă de a valida legarea planului lăuntric cu cel comportamental-expresiv şi de a conecta şi armoniza părțile "materiale" în sistemul pe care îl afirmă concret opera încheiată. Este un mod convențional de a spune *armonizarea părților* sau soluțiilor material-expresive în întreg, întrucât legea de construcție a operei de artă, departe de a fi o amenajare de forme, afirmă sinergic şi vocația formativă a imaginii (apariția germenului şi/sau proiectului este *ipso facto* o primă punere în formă) şi vocația formantă a expresiei (o soluție-expresie este artistică numai în măsura în care se înfățişează ca virtualitate comunicativă conținută în elaborare).

Operațiile de conexare a imaginilor fanteziei/trăirii cu expresiile emoționale superior comunicative s-au desfăşurat ca exercițiu creativ preponderent intern în subconduita anterioară, în proiecție, însă ele continuă şi în cadrul coniecției, având o altă factură şi tensiune: în faza finală ceea ce este prioritar în conexare este realizarea uniunii subtile în rezultatul-creație a constituienților care au primit validări subiective relativ independent; regulile armonizării finale ne apar ca având un temei obiectiv. Suntem în cadrul a ceea ce D. Anzieu numea *elaborare secundară*, dominată de procese conştiente şi, implicit, de criterii obiective. Accentul pe care îl punem pe sporul de obiectivitate nu are nimic de a face cu vreo intenție de dicotomizare subiectiv-obiectiv; premisa noastră este de ordin metodologic. În această privință, L. Rusu propune o perspectivă dialectică de apreciere în sensul că opera "nu este nici

de natură subiectivă, nici de natură obiectivă, ci de natură *coniectivă:* viziunea artistului conține deja *materialitatea* expresivă a operei, iar corporalizarea expresivă este artistică în măsura în care devine forma înalt comunicativă a spiritualității lui", sau cum a afirmat către sfârșitul vieții, aici avem de a face cu o "profundă înrădăcinare a obiectivității în lumea subiectivă" (1976, p. 121).

Armonizarea părților la întreg se întemeiază pe posesia de către artist și pe funcționarea subtilă a unor criterii de evaluare, în miezul operațiunii evaluative stând gradul de adecvanță a unei soluții parțiale cu ansamblul a cărui contur s-a constituit. Adecvarea unei părți într-o substructură sau secvență modifică, de fiecare dată, unghiul de vedere pentru următoarele integrări, încât e posibil ca ceea ce părea mai înainte inclus ca satisfăcând o pertinență subiectivă să nu mai corespundă, de unde nevoia unor transformări de simplificare, sau amplificare, sau restructurare de un anumit fel, ceea ce face ca procesul creativ să se reitereze pe căi mai mult sau mai puțin uzuale spre a găsi componentele capabile a se înscrie organic în întreg. În acest caz, deseori, centrul de greutate cade pe funcția reflexivă și comunicativă a expresiei. Evaluarea dispune de un "juriu" din doi membri: artistul cu conștiința, atitudinile, gusturile, criteriile sale și publicul în forma reprezentării de expectații și gusturi la înălțimea cărora artistul trebuie să se ridice. Evaluarea e condusă de regulă unității intrinseci a operei și de caracterul său permanent deschis. Coniecția (execuția) este profund creativă. Ea presupune un deosebit activism al virtuților de prim plan în creație – imaginația, sentimentul, motivația, voința, aptitudinea expresivă.

Psihanaliza nu este prea înzestrată cu observații și argumente în privința coniecției, ceea ce este lesne de înțeles întrucât în

această fază (la acest nivel al conduitei creative) travaliul creator solicită mai puțin activitatea inconștientului.

Între principalele viziuni asupra creației în artă nu am avut a face reconcilieri de puncte de vedere aflate în conflict, ci un lucru aparent mai simplu – integrarea lor într-o viziune a psihologiei artei, ca explicații compatibile și complementare. Am realizat o primă încercare din perspectiva conduitei creative, ținând seama de faptul că descriptivismul accentuat nu ne putea conduce mai departe, că actul creației este totdeauna al unui autor-artist și urmează reguli constante care nu interzic "formulele" strict individuale, ambele supunându-se unui criteriu suveran – creatul (opera).

BIBLIOGRAFIE

Anzieu, D., *Le corps de l'œuvre. Essai psychanalitique sur le travail créateur,* Gallimard, Paris, 1981.

Bejat, M., *Talent, inteligență, creativitate,* Editura Științifică, București, 1971.

Delacroix, H., *Psihologie de l' art,* Alcan, Paris, 1927.

Doron, C., Prévost, L., *Dicționare de psihologie,* Editura Humanitas, București, 1999

Druță, Fl., *Psihologie și educație,* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1987

Dufrenne, M., *Fenomenologia experienței estetice,* vol. I, Editura Meridiane, București, 1976.

Francès, R., *Psychologie de l' esthétique,* PUF, Paris, 1968.

Francès, R., Imberty, M., *Art, esthétique et sciences humaines,* în: R. Francès, *Psychologie de l'art et de l' esthétique,* PUF, Paris, 1979, p. 9 - 43.

Freud, S., *Psihanaliză și artă,* Editura TREI, București, 1996.

Gavriliu, L., *Théodule Ribot, precursor al psihanalizei (Eseu introductiv),* în: Th. Ribot, *Logica sentimentelor,* Editura IRI, București, 1996, p. 9-30.

Gavriliu, L., *Fenomenul emoție (eseu introductiv),* în: J.- P. Sartre, *Psihologia emoției,* Editura IRI, București, 1997, p. 7-22.

Gibello, B., *Représentants de choses, représentants de mots, représentants de transformations,* în: "Documents et débats" (Bull. intérieur de l'Association Psychanalitique de France), nr.17, avril. 1980

Haussman, C. R., *Criteria of creativity*, în: D. Dutton, M. Krausz (Eds.) *The concept of creativity in science and art*, M. Nijhoff Publishers, Dodrecht-Boston-Lancaster, 1985, p. 157-186

Hubert,Y., *Créatifs au quotidien. Outils et méthodes*, Editions Hommes et Perspectives, Paris, 1991.

Ianoşi, I. *O operă estetică – o estetică a operei (Studiu introductiv)*, în: T. Vianu, *Estetica*, EPL, Bucureşti, 1968, p. V-XCVI.

Ingarden, R., *Studii de estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Jacques, J., *Hazardul sau ştiinţa descoperirilor neprevăzute*, Editura Nemira, Bucureşti, 1993.

Janet, P., *L'évolution psychologique de la personnalité*, Chahine, Paris, 1929.

Koestler, A., *The three domains of creativity*, în: D. Dutton, M. Krausz (Eds.) *The concept of creativity in science and art*, M. Nijhoff Publ., Dodrecht-Boston-Lancaster, 1985, p. 157-186.

Lagache, D., *La psychologie: conduite, personnalité, groupe*, în: *Somme de médecine contemporaine*, Editions Médicales, Paris, 1951.

Lonergan, B. J. F., *Insight. A study of human understanding*, Harper and Row, New York, 1978.

Matei, Rodica, *Processus créatif au delà de la sublimation – essai sur la distructivité au travail dans la création*, "Revue de Psychologie", 1998, nr. 1.

Marcus, S., *Empatie - cercetări experimentale*, Editura Academiei, Bucureşti, 1971.

Marcus, S., *Empatie şi personalitate*, Editura Athos, Bucureşti, 1997.

Marcus , S., Săucan, Doina-Ştefana, *Empatie şi literatură*, Editura Academiei, Bucureşti, 1994.

Mecu, Carmen Maria, *Nichita Stănescu: operă şi biografie,* în: "Limbă şi literatură", 1997, vol I, p. 86 – 102.

Mecu, Carmen Maria, *Creaţie şi biografie,* în: "Revista de psihologie", 1998, nr. 3-4, p. 175 - 184

Moraru, I., *Psihologia creativităţii*, vol. I, Editura Victor, Bucureşti, 1997.

Neacşu, Gh., *Transpunere şi expresivitate scenică,* Editura Academiei, Bucureşti, 1971.

Neacşu, Gh., *Procesul de creaţie artistică* (I), în:„Revista de Psihologie", 1998, nr. 3-4, p. 167–179.

Neacşu,Gh.,*Procesul de creaţie artistică* (II). *Perspectivă psihanalitică* în: „Revista de Psihologie", 1999, nr. 1-2.

Neacşu,Gh., *Procesul de creaţie artistică* (III). *Peerspectivă estetică* în: "Revista de Psihologie", 1999, sub tipar

Neacşu, Gh., Marcus, S., *Creativitatea artistică*, în Al. Roşca ş.a. (Coord.), *Probleme fundamentale ale psihologiei*, Editura Academiei, Bucureşti, 1981.

Papahagi, M., *Studiu introductiv* (la L. Rusu *"Eseu despre creaţia artistică")*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 5-38.

Pareyson, L., *Estetica - teoria formativităţii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.

Pârvu, N., *Studii de psihologia artei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977.

Piaget, J., P*sihologia inteligenţei,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965.

Politzer, G., *Le mythe de l'antipsychanalyse,* în: „Écrits", Edition Sociales, Paris, 1969, t.2.

Ralea , M., *Prelegeri de estetică*, Edititura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.